Colecţia „Deschideri" este coordonată de Mircea Martin
Editor: Călin Vlasie
Redactor: Ruxandra Mihăilă Tehnoredactor: Daniela Diaconescu Coperta colecţiei: Andrei Mănescu Prepress: Viorel Mihart
Ilustraţia copertei: reproducere după manifestul
*Pictopoe^ie* de Victor Brauner & Ilarie Voronca
Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României DROGOREANU, EMILIA
Influenţe ale futurismului italian asupra avatigardei româneşti. Sincronie şi specificitate /
Emilia Drogoreanu; cuv. înainte Marco Cugno; postf.: Ion Bogdan Lefter. - Piteşti: Paralela 45, 2004 ISBN 973-697-110-4
I. Cugno, Marco (pref.)
II. Lefter, Ion Bogdan (postf.)
821.131.1.02 Futurism

Piteşti Bucureşti

# EMILIA DROGOREANU

# *Influenţe ale futurismului italian asupra avangardei româneşti.*
# *Sincronie si specificitate*

*Cuvînt înainte de* Marco Cugno *Postfaţă de* Ion Bogdan Lefter

*"Lui Valentin*

## *Premessa*

## *Cuvînt înainte*

Un lunedi di novembre dell'anno 2000, nelle ore riservate al ricevimento degli studenţi, busso timidamente alia porta del mio studio a „Palazzo Nuovo" una giovane laureata dell Universitâ di Bucarest, Emilia David Drogoreanu: una lettera di Ion Bogdan Lefter, la sua teşi di laurea e un „dossier" con gli articoli pubblicati su *Observator cultural* costituivano ii corredo della sua timidezza. L'autorevolezza del presentatore e l'argomento della teşi *(L'influsso del Futurismo italiano sull'avanguardia storica romena)* suscitarono subito ii mio interesse.

Letta la teşi, in un incontro successivo le consigliai (forse deludendo le sue aspettative di poter concorrere subito a un posto per un dottorato „scientifico" a Torino, cosa alquanto problematica data l'esiguitâ dei posti disponibili) di non forzare i tempi, di seguire un iter normale. Vale a dire di chiedere Pequipollenza del titolo di studio conseguito in România (migliorando e consolidando, nel frattempo, la sua conoscenza dell'italiano), ii che comportava l'iscrizione alia nosta Facoltâ di Lingue, con l'obbligo di sostenere un certo numero di esami, stabilito da un'apposita commissione di cui io stesso facevo parte, e di presentare la teşi di laurea, I miei consigli vennero seguiti.

Iscritta al quarto anno, dopo aver sostenuto i tre esami previsti (piu un esame di „Iingua e letteratura romena", che „pretesi" come futuro relatore della sua teşi: tomata studentessa, non perse una lezione del mio corso di quell'anno, dedicato alia *Poesia romena del Novecento,* Emilia David Drogoreanu si e laureata nella sessione autunnale del 2002 *magna cum laude.* La teşi, che ampliava notevolmente ii lavoro iniziato a Bucarest, era redatta in Iingua italiana, scelta obbligata per poter avere un secondo relatore „italianista", ma anche „felice" per le concrete prospettive che questa presenza, nella persona

într-o zi de luni din noiembrie 2000, în orele rezervate primirii studenţilor, a bătut sfios la uşa biroului meu de la „Palazzo Nuovo" o tînără absolventă a Universităţii din Bucureşti, Emilia David Drogoreanu: o scrisoare a lui Ion Bogdan Lefter, teza de licenţă şi un „dosar" de articole publicate în *Observator cultural* constituiau bagajul timidităţii ei. Prestigiul prezentatorului şi subiectul tezei — *Ecouri ale futurismului italian în literatura română* — mi-au trezit de îndată interesul.

Odată citită lucrarea, la o următoare întîlnire, am sfătuit-o (decepţionîndu-i poate aşteptările de a putea concura imediat pentru un loc la un doctorat „ştiinţific" la Torino, lucru întrucîtva problematic dat fiind numărul redus al locurilor disponibile) să nu grăbească cursul firesc al timpului, sa urmeze un *iter* normal. Adică să solicite echivalarea titlului de studiu obţinut în România (îmbunătăţind şi consolidînd, între timp, cunoştinţele ei de limbă italiană), ceea ce comporta înscrierea la Facultatea noastră de Limbi Moderne, cu obligaţia de a susţine un anumit număr de examene, stabilit de o comisie special desemnată, din care făceam parte şi eu, şi prezentarea tezei de licenţă. Recomandările mele au fost urmate.

înscrisă în anul IV, după ce a susţinut trei examene necesare (plus un examen de limba şi literatura română, pe care l-am „pretins" ca viitor coordonator al tezei ei — din nou studentă, nu a pierdut nici o lecţie a cursului meu din acel an, dedicat *Poemei româneşti din secolul XX),* Emilia David Drogoreanu şi-a luat licenţa în sesiunea din toamna anului 2002 cu distincţia *magna cum laude.* Teza, care extindea considerabil studiile începute la Bucureşti, a fost redactată în limba italiană, alegere obligatorie pentru a avea un referent secund „italienist", dar, în acelaşi timp, „fericită" prin perspectivele concrete pe care această prezenţă, în persoana doamnei

EMILIA DROGOREANU •

Mariarosa Masoero, docente di Letteratura italiana, le ha aperto in seguito (attualmente, infanti, e borsista al secondo anno di un dottorato di „Letteratura italiana"). Ulteriore felice coincidenza: quel giorno, oltre che essere primo relatore della sua teşi, mi tocco presiedere la seduta di laurea e „proclamare" in toga e tocco, secondo la formula di rito, „dottore in lingue e letterature straniere" la candidata (in Italia, anche la laurea comporta ii titolo di dottore!).

Come sia nato questo libro (nel quale sono nuovi, rispetto al lavoro inziale, soprattutto i capitoli dedicaţi alle riviste, in particolare *75 HP,* a Ion Vinea e a Ilarie Voronca) Io dice assai bene l'autrice nella sua „Introduzione". Per parte mia, credo di poter affermare che si tratta di un'opera originale e di notevole livello, di un contributo essenziale alia conoscenza dell'avanguardia storica romena e dei suoi rapporti con ii contesto europeo. E, inoltre, per me motivo di soddisfazione ii fatto che l'autrice abbia trovato proprio nelTUniversitâ di Torino, che vanta — come e noto - una tradizione negii studi di romenistica risalente al XIX secolo, l'ambiente adatto e gli stimoli necessari per proseguire ii suo lavoro di ricerca iniziato a Bucarest sotto la guida di un giovane e illuminato maestro come Ion Bogdan Lefter.

*Torino, aprile 2004*

---------------------- *Influenţe ale futurismului italian*

Mariarosa Masoero, profesoară de Literatură italiană, i le-a deschis ulterior (în prezent, e bursieră în al doilea an al unui doctorat în Literatură italiană). O următoare coincidenţă fericită: în acea zi, în afara faptului că am fost coordonator principal al tezei ei, s-a întâmplat să şi prezidez reuniunea de susţinere a licenţelor şi să „proclam" în togă şi tocă, după formula în uz, „doctor în limbi şi Literaturi străine" candidata (în Italia, şi licenţa implică titlul de doctor!).

Cum s-a născut această carte (în care sînt noi, faţă de lucrarea iniţială, mai ales capitolele dedicate revistelor, în special cel despre *75 H. P.,* cel despre Ion Vinea şi cel despre Ilarie Voronca) o spune destul de bine autoarea în *Introducerea* sa. în ceea ce mă priveşte, cred că pot afirma că este vorba despre o operă originală, de un nivel remarcabil, despre o contribuţie esenţială la cunoaşterea avangardei istorice româneşti şi a raporturilor ei cu contextul european. In plus, este pentru mine un motiv de satisfacţie faptul că autoarea a găsit la Universitatea din Torino — care are, cum se ştie, o tradiţie a studiilor de limbă şi literatură română datind din secolul al XlX-lea -, mediul potrivit şi stimulii necesari pentru a continua parcursul de cercetare început la Bucureşti sub în-drumarea unui tînăr şi clarvăzător maestru ca Ion Bogdan Lefter.

*Torino, aprilie 2004*

*Marco CUGNO*

# 4

## *Introducere*

în paginile acestei cărţi am propus o perspectivă asupra modului în care literatura română de avangardă a receptat influenţele futurismului italian, o analiză comparată a paralelismelor dintre anumite motive literare, teme, atitudini estetice comune. Toate consideraţiile pe care le-am formulat sînt rezultatul examinării atente a profilelor culturale ale revistelor româneşti avangardiste, care au cultivat relaţii efective cu futurismul. în plus, studiul oferă şi o nouă lectură, în cheie futuristă, a operelor dtorva scriitori români, precum Ion Vinea, Ilarie Voronca, Stephan Roii şi Urmuz.

Pentru ca aceste demersuri să aibă din punct de vedere istorico-literar o legitimare concretă am considerat necesară parcurgerea întregului proces al receptării influenţelor futuriste de către avangardismul românesc. Citind contribuţiile critice relative la această tematică, apărute pînă în prezent în literatura română, am constatat că nu putem avea o imagine completă în privinţa raporturilor avangardei noastre cu mişcarea futuristă. Există un important studiu al criticului Adrian Marino, *Echos faturistes dans la litterature roumaine,* care surprinde, într-adevăr, momentele cele mai importante ale receptării futurismului în România, dar nu epuizează subiectul. Ion Pop, în studiile sale dedicate avangardeî, *Avangardismul poetic românesc* şi *Avangarda în literatura română,* în monografia pe care a consacrat-o poetului ■ Ilarie Voronca, dar şi în capitolul „Diffusion du futurisme

(Roumanie)" — contribuţie a exegetului la prestigiosul studiu *Les Avant-gardes Rtteraires au XX sieck,* apărut la Budapesta - face mai multe referiri la influenţele futuriste din literatura română, indicînd direcţii coerente de interpretare a rezonanţelor futuriste. Mai există şi alte referiri semnificative ale criticii la acest subiect (Matei Călinescu, Ov. S. Crohmălniceanu sînt nume care nu pot lipsi


dintr-o bibliografie la temă), dar chiar dacă le grupăm la un loc, perspectiva integrală dorită este încă lacunară. Recursul direct la revistele româneşti de avangardă — *Contimporanul* (1922-1932), *75 H. P.* (număr unic, octombrie 1924), *Punct* (30 noiembrie 1924 -7 martie 1925), *Integral'*(1 martie 1925-15 aprilie 1928) - cred că este singurul mijloc adecvat pentru completarea cadrului schematic deja existent. Aceste documente conţin cele mai multe informaţii asupra relaţiilor literaturii române de avangardă cu curentul italian. Nu a existat practic un curent futurist românesc, ci anumite influenţe foarte consistente, care au fost recuperate în programele grupărilor de avangardă româneşti împreună cu altele dadaiste, expresioniste, suprarealiste etc, cu un anume decalaj temporal, ceea ce va explica, iată, caracterul sincretic al avangardei româneşti. De aceea, primul capitol are ca obiectiv inventarierea unui prim set de texte futuriste (fragmente de manifeste, poezii, proze, cărţi primite în redacţii, scrisori) ale scriitorilor italieni publicate în aceste reviste. Am considerat că acest demers e singurul în măsură să justifice analizele comparative din capitolele următoare.

înainte însă de a indica datele acestui proces, am socotit oportună prezentarea cîtorva repere necesare plasării futurismului în vastul domeniu al avangardei europene, italiene şi româneşti, rezumînd şi reacţiile criticii româneşti interbelice (inclusiv erorile, inexactităţile) la lansarea şi pe toată durata primului val al avangardei. Pornind de la argumente de ordin istorico-literar, am propus o mi-cro-sociologie a proiectului cultural futurist şi, ulterior, o comparaţie între manifestele futuriste şi cele româneşti, care exprimă deopotrivă o nouă sensibilitate, esenţial modernă, citadină, polemică, multiformă, asumată de o nouă poetică dinamică, experimentală şi iconoclastă.

Capitolele de mijloc sînt aplicative: în al III-lea am prezentat ecouri futuriste în revista *Contimporanul,* prima publicaţie avangardistă din România. Analiza este una de tip selectiv, în sensul că există o cantitate imensă de materiale, din care am extras pe cele mai relevante. M-am concentrat asupra trăsăturilor futuriste, încercînd să ofer o imagine a profilului general al revistei, la a cărui constituire s-au intersectat mai multe tendinţe avangardiste. Fenomenul acesta de sinteză a influenţelor caracterizează toată avangarda românească, încît şi celelalte capitole sînt abordate din aceeaşi perspectivă. Revistele *Punct* şi *Integral,* deşi contemporane cu prima şi avînd colaboratori comuni cu ai acesteia, reuşeşte o 12

desprindere mai radicală de modernismul moderat, dominant la *Contimporanul.* Prin urmare, şi influenţele futuriste vor fi mai substanţiale, proiectîndu-se pe un fond teoretic „integralist", de sinteză artistică între diferite arte şi orientări literare avangardiste la modă atunci în Europa. Pentru aceste reviste se poate dezvolta o analiză punctuală, listînd şi comentînd număr de număr, deoarece publicaţiile au apărut în 16, şi respectiv, 15 numere, prima, timp de şase luni, a doua, aproape trei ani, cu distanţe mari între anumite numere.

Capitolul V este unul dintre principalele puncte de interes ale cărţii, deoarece, apelînd la ediţia anastaticăyean/achelplace a revistei *75 H. P.,* am argumentat faptul că materialele incluse în numărul ei unic reprezintă un termen de comparaţie pentru scriitura tipografică din *tavole-le parolibere* futuriste. Am indicat şi în acest caz componentele futuriste din formula revistei *75 H. P.,* propunînd o paralelă între pictopoezie - specie poetică la graniţa dintre pictură şi literatură -, şi experimente literare futuriste care privilegiază latura plastică şi spaţială a paginii. Am extins apoi analiza la alte cîteva specii de literatură tipografică şi pictopoezie derivate din structurile iniţiale sau la alte forme de artă experimentală (în literatura română — instrumente muzicale fanteziste, precum *cablocardostepp, putophon,* laboratoare de poezie proiectată pe pereţi, iar în literatura italiană - instrumentul de intonat zgomote, teoria „atmosferelor cromatice ale muzicii", *cartea de tablă Iii libro di latta,* ilustraţii de carte fanteziste etc). Nu s-au publicat pînă în prezent decît observaţii de ordin general asupra revistei. Iată, deci, în volumul de faţă o analiză completă a acestui număr de revistă, a relaţiilor contextuale care se stabilesc între materialele incluse în spaţiul unei pagini, extrem de eterogene şi disperse. Contiguitatea elementelor aruncate pe o suprafaţă tipografică, pe care o numesc convenţional *pagină-obiect,* realizată în culori, cu spatii albe, onomatopee, fracţii cu radical şi diferenţe între caracterele tipografice, mi se pare un criteriu adecvat şi productiv de analiză pentru astfel de mostre de literatură tipografică. S-a afirmat adesea în critica noastră literară că în cadrul experimentelor avangardiste româneşti nu s-a realizat sinteza literaturii cu plastica, unul dintre cele mai dragi vise ale avangardei. Alături de alte cîteva ilustrări de importanţă secundară, revista *75 H. P.* infirmă acest punct de vedere.

Analizele din capitolele finale sînt focalizate asupra ecourilor futuriste din operele a patru scriitori români avangardişti, dintre care ultimul este, de fapt, un prozator preavangardist. în fiecare caz avut în vedere am


dicat afinităţile futuriste confirmate şi de activitatea teoretică a scriitorului respectiv, doi dintre ei fiind mari

teoreticieni avangardişti, ideologi, care au participat cu tot entuziasmul la elaborarea programelor mişcării: Ion Vinea a fost directorul celei mai longevive reviste de avangardă românească, *Contimporanul,* şi colaborator la *75 H. P., Punct* şi *Integral.* Iar Ilarie Voronca, cel mai proeminent teoretician al avangardei româneşti, a avut iniţiativa înfiinţării revistei *75 H. P.,* fiind redactor la *Punct* şi *Integral,* colaborator la *Contimporanul, unu, XX— literatură contimporană.* Stephan Roii a publicat un număr mai restrîns de articole teoretice, dar acestea, împreu-nă cu o anumită zonă din poezia sa, au o vehemenţă şi o tentă stilistică apropiate de spiritul şi litera programului futurist, mai pregnante decît la oricare altul dintre cei doi colegi ai săi de desanturi şi bătălii culturale. Urmuz, în schimb, nu a avut posibilitatea să colaboreze la nici una dintre aceste reviste, stingîndu-se din viaţă cu cîteva luni înainte de fondarea unora dintre ele.

Referindu-mă la pătrunderea esteticii futuriste în opţiunile teoretice ale acestor scriitori, am precizat de fiecare dată în ce constă relaţia de interferenţă cu alte ecouri avangardiste. Am inventariat şi în cazul analizei operelor scriitorilor temele şi trăsăturile de ordin tehnic, reţinute de poeţii români, diferite ca dozaj de la caz la caz. Aceeaşi exigenţă a orientat şi analiza poeziilor (cicluri, volume, poeme izolate), demers ulterior reconstituirii unor imagini mai mult sau mai puţin generale asupra operelor acestor poeţi, traversate de tensiuni şi tendinţe multiple. în privinţa poeţilor, parcurgînd pagini din anumite studii, am îndlnit şi puncte de vedere fragmentare sau chiar lipsa unei informaţii adecvate, necesare abordării tuturor valenţelor creaţiei lor. Cît priveşte opera lui Stephan Roii şi Urmuz, nu există încă ediţii critice, care ar facilita considerabil studiile de tip comparat.

Am avut în vedere indicarea ecourilor futuriste în funcţie de profilul individual al fiecăruia dintre poeţii Ion Vinea, Ilarie Voronca şi Stephan Roii. Am propus o lectură în cheie futuristă a unui număr de poezii „ex-tremiste", scrise de Ion Vinea, la care exegezele critice de pînă acum nu fac nici un fel de referiri. Ele nu schimbă profilul general al operei, dar oferă o imagine mai cuprinzătoare asupra ei.

Poezia de inspiraţie futuristă a lui Ilarie Voronca şi Stephan Roii şi, pe zone mai restrînse, cea a lui I. Vinea permit sesizarea unor zone tematice care conduc la delimitarea unor poetici spectaculoase, stimulante încă, din



perspectiva unei lecturi actuale. Sînt poeme care şi-au păstrat aceeaşi prospeţime şi forţă de impact asupra cititorului, anticipînd o serie de trăsături ale poeziei româneşti postmoderne. De altfel, futurismul însuşi, chiar de la origini, are meritul de a fi reuşit să intuiască valorile civilizaţiei şi sensibilităţii contemporane, avînd puterea vizionară de a le ilustra în celebrarea tehnologismului şi a citadinismului, în dinamismul universal şi în mitologia vitezei, în fascinaţia pentru circulaţia mondială a informaţiei. Vom putea vorbi la Ilarie Voronca de *poetici ale suprafeţelor, poetica privirii, poetica sen^atiei, poetica colecţionarului de imagini, poetica produselor de mini-market,* iar la Stephan Roii de *o poetică a spectacularului citadin.*

Prozele lui Urmuz au un statut cu totul special în cadrul discuţiei rezervate influenţelor futuriste. Pe de o parte, scriitorul încetează din viaţă înainte de apariţia revistelor avangardiste, principalele surse de difuzare ale futurismului în România, pe de altă parte, Urmuz nu face nici o declaraţie de adeziune în favoarea vreunui curent de avangardă european. Dar există probe certe că autorul cunoştea în 1916 mişcarea de idei futuriste din reviste franţuzeşti şi din alte surse. In acelaşi timp, frapează anumite particularităţi din opera sa, similare celor enunţate în manifestele futurismului. Deşi prima variantă a operei este redactată între 1908 şi 1909, este bine cunoscut faptul că scriitorul le „corectează", pînă în preajma morţii, survenită în 1923, avînd cîte 8-10 variante pentru fiecare proză. Ilustrul precursor al avangardei româneşti nu a fost complet străin de spiritul înnoitor al mişcării italiene.

Desigur, încercarea de faţă nu epuizează această direcţie de cercetare, dar propune un prim studiu comparativ, dedicat exclusiv ecourilor futurismului italian în literatura română de avangardă, zonă literară cu un profil realmente remarcabil: „...o mişcare dinamică, efervescentă, cu numeroşi autori populînd anturajele numeroaselor grupări şi reviste «dadaiste», «integraliste», «constructiviste», «suprarealiste» ş.a.m.d.; o mişcare — apoi — cu mari merite experimentale, cu o componentă teoretică foarte importantă; o mişcare — în sfîrşit — perfect «sincronă» cu avangarda europeană, la care a şi participat, atât ca fenomen, ca parte a unui întreg cultural continental cît şi prin reprezentanţi de marcă, în frunte cu Tristan Tzara şi, în zona artelor plastice, cu Brâncuşi." (Ion Bogdan Lefter — *Recapitularea modernităţi)*

Cît priveşte profilul futurismului italian, acesta rămîne în istoria literaturii o vocaţie inaugurală, intransigentă, vulcanică, un proiect total care a modificat radical literatura, arta, viaţa socială la începutul secolului XX.





Acesta carte a fost iniţial lucrarea mea de licenţă elaborată şi susţinută la Universitatea din Torino, în noiembrie 2002, în versiunea tradusă în limba italiană. In forma definitivată, am introdus diverse precizări, renunţînd la o secţiune şi la alte aspecte, schimbări care mi s-au părut necesare la trecerea ei într-o carte. M-am bucurat de sugestiile şi ajutorul valoros date la traducere de Profesorul Marco Cugno, coordonatorul acestei lucrări la Torino, care mi-a mărturisit, cînd l-am cunoscut, pasiunea Domniei sale pentru avangarda românească, primul subiect de care s-a ocupat în perioada lectoratului la Universitatea din Bucureşti la sfîrşitul anilor '60. Ii datorez şi facilitarea procurării revistelor române de avangardă, pe care mi le-a pus ulterior la dispoziţie Institutul pentru Cercetarea Avangardei Româneşti şi Europene (1CARE) din Bucureşti. Dar această teză reprezintă varianta adăugată a tezei de licenţă susţinută la Bucureşti pe aceeaşi temă, în iunie 2000, coordonată de Dl Profesor Ion

Bogdan Lefter. Primele mele apropieri de tematicile futurismului au fost stimulate de cursul despre literatura română de avangardă pe care Domnia sa 1-a susţinut în anul meu III de studenţie. Ii mulţumesc că m-a încurajat atunci să dezvolt o temă puţin studiată, în lipsa unei traduceri în limba română a manifestelor futuriste, şi pentru cordiala disponibilitate, oferită mie şi altor colegi de generatie, de a colabora în ultimii ani la revista pe care o conduce, *Observator cultural,* şi, în general, la aventura culturii române actuale, marcîndu-ne tuturor într-un mod fericit formaţia intelectuală.
îmi exprim gratitudinea faţă de amîndoi pentru înţelegerea cu care au răspuns solicitărilor mele.
*Martie 2004, Torino*
*E.D.*

# *Capitolul I*

I.l. Introducere. Plasarea futurismului în sfera avangardei europene, italiene şi româneşti. 1.2. Receptarea avangardei în România în perioada interbelică — locul „curentelor extremiste" şi al futurismului în cîmpul literar al epocii. Difuzarea futurismului în România

I.l. începuturile avangardei şi ale futurismului interferează. Istoriile literare sînt de acord să încadreze futurismul italian în rîndul primelor avangarde apărute în Europa, fiind, de fapt, prima în absolut: „într-un prim stadiu, care se situează în mare între 1905-1910, asistăm la naşterea a trei tipuri (de avangarde) diferite: futurism, expresionism, imagism cu care vor interfera impulsuri din pictura cubistă. Această perioadă iniţială ia sfîrşit odată cu dadaismul"[1]. O altă latură care probează statutul de pionierat al futurismului în cadrul avangardei este şi impunerea aproximativ simultană a celor doi termeni - „futurism" şi „avangardă".
„în cursul anilor 1920-1930, futuriştii încep să adopte cuvîntul [avangardă, *n.m., E.D.]* pentru a se defini pe ei înşişi, pe cînd în perioada precedentă, vorbeau de futurism pentru a desemna propriul grup, şi de avangardă pentru a indica grupurile artistice de ruptură, franceze, engleze şi ruse. Simultan, termenul pătrunde în limbajul criticii academice, cel puţin în textele dedicate futurismului"[2].
Adrian Marino propune o încercare de definire analitic-descriptivă a noţiunii de avangardă, aducînd în cartea sa, *Dicţionar de idei literare,* un alt argument în favoarea legăturii terminologice dintre futurism şi avangardă, respectiv, calitatea avangardei de a fi nu numai *modernă,* preocupată de actualitate, ci şi „prin definiţie futuristă", deschisă larg spre viitor, fascinată



**4**



de marele *mane*[3]. Exegetul dezvoltă această afirmaţie, considerînd că funcţia avangardei constă în „a devansa, a arde precipitat şi iluminat toate etapele şi stadiile intermediare". Ţine de esenţa avangardei de „a explora", de a anticipa, de a înainta în necunoscut. Ceea ce face şi mai evident raportul futurism-avangardă, în opinia lui Adrian Marino, este „mesianismul" acesteia din urmă: mesajul său adresat în permanenţă viitorului.
Aceste consideraţii probează faptul că la începutul avangardei, îi revine futurismului rolul de a-i defini proiectul utopic, predispoziţia fundamental vizionară.
Raportul implicit parte-întreg - care defineşte relaţia dintre avangardă şi futurism — este ilustrat de situarea similară a celor două faţă de conştiinţa contemporaneităţii, a sincronizării, participării la viaţa imediată, actuală. Avangarda este „prezenteistă", „simultaneistă".
Avangarda românească este un caz elocvent în acest sens. Anumite reviste şi autori din perioada interbelică au întreţinut raporturi explicite cu curentul futurist: *Integral* se proclamă „revistă de sinteză modernă". Manifestul revistei *unu* conţine enumerări în stilul manifestelor futuriste: *avion, t.f.j.— radio, televiziune, 76 h.p., artă, ritm, viteză (Manifest, in unu,* anul I, 1 aprilie 1928, p. 2). Revista *Integral* anticipa într-un manifest: „Gîndul trebuie să depăşească însăşi viteza", iar Ilarie Voronca vorbeşte elogios despre „poetul drumului de azi", al cărui poem „ţipă, vibrează, dizolvă, cristalizează, umbreşte, zgîrie, înspăimîntă". La rîndul lui, futurismul nu ratează nici un prilej de a exalta frenetic civilizaţia modernă, mecanică, industrială. In accepţia lui Adrian Marino, o altă consecinţă a aspiraţiei prezenteiste a avangardei este impulsul acesteia de a nega avangardele anterioare: „Destinul, mereu solitar şi ingrat al avangardei, este de a fi abandonată cu regularitate, celei mai noi avangarde.[...] Una din tendinţele avangardiste cele mai agresive constă tocmai în adoptarea acestei optici tipice: istoria începe cu noi" \
Matei Călinescu, cercetător reputat în domeniul studiilor despre modernitate, a formulat în eseul prefaţator la *Antologia literaturii române de avangardă* — intitulat O *încercare de definire a noţiunii de avangardă în literatură* — o ipoteză asupra *esenţei avangardei,* identificînd în *negaţie* trăsătura cardinală, specific avangardistă. într-adevăr, demersurile şi actele avangardismului sînt prin excelenţă distructive, polemice, ireductibil iconoclaste. In acest

context, primele manifestări ale avangardei — deci şi futurismul — au încarnat o dimensiune deconstructivă şi revoluţionară. Futurismul este o tendinţă estetică ce legitimează şi radicalizează, graţie spiritului său negator, statutul de „cultură a crizei" definitoriu şi el pentru caracterizarea avangardei[5].
In ceea ce priveşte denumirea curentului avangardist iniţiat de F. T. Marinetti în 1909 (anul apariţiei primului manifest al futurismului), aceasta a fost stabilită în urma unei anumite oscilaţii a lui F. T. Marinetti între termeni precum: electricism („elettricismo"), dinamism („dinamismo"). încă din 1904, scriitorul catalan Gabriel Alomar fondase o mişcare politică şi culturală: „el futurisme". Denumirea cunoaşte o anumită difuzare în Spania între 1904-1909. Autorul acestor informaţii avansează ideea că termenul nu putea fi ignorat de F. T. Marinetti, de vreme ce opera lui G. Alomar apăruse şi în *Mercure de France,* în 1908, iar Marinetti era foarte ataşat de grupul din jurul acestei publicaţii[6].
Ceea ce caracterizează futurismul, considerat în relaţie cu alte mişcări de avangardă, este ambiţia lui de a realiza un proiect global, care include literatura, politica, filosofia, cinematografia, *music-hall-ui,* publicitatea şi toate celelalte domenii sociale şi culturale ale contemporaneităţii. Acest proiect era stabilit încă de la publicarea primului manifest (1909) şi se va impune treptat, de-a lungul unei serii numeroase de alte texte-manifeste. Consultind indexul operei *Sintesi del Futurismo. Storia e documenti*[1]*,* în care Luigi Scrivo, ultimul secretar al lui Marinetti, a reunit un număr considerabil de manifeste, descoperim texte despre politică, pictură, texte de contestare a paseismului veneţian, texte despre omul multiplicat sau care fac apologia maşinismului, texte scrise împotriva parlamentarismului, manifeste dedicate muzicii futuriste, „teatrului de varietăţi", „splendorii geometrice şi mecanice", dansului, fotografiei, scriiturii tipografice futuriste.
în încheierea acestei prezentări introductive a profilului cultural şi sociologic al futurismului - reductivă în această formă, dar care va fi dezvoltată în următoarele capitole -, voi încerca să ofer cîteva repere critice, favorabile şi defavorabile (unele datorate lipsei spiritului critic în măsură să asume experienţe estetice de asemenea factură, iar altele pur obiective), ca urmare a receptării futurismului italian în spaţiul cultural care 1-a generat, dar şi în alte zone europene. Aceste observaţii vor fi urmate de încercarea de a indica locul şi rolul avangardei în literatura română interbelică, poziţia

influenţelor futuriste în cadrul acesteia şi în interiorul conceptului mai larg de modernism românesc. In sfîrşit, vom putea aborda la capătul acestor necesare delimitări conceptuale şi istorico-literare fenomenul de receptare al futurismului în literatura română antebelică şi interbelică.
In cartea sa dedicată futurismului, Sandro Briosi insistă asupra faptului că mişcarea a fost recunoscută drept precursoare a poeziei vizuale („poesia visiva") chiar de către reprezentanţii acestui model de scriitură poetică. Tipul lor de demers artistic se revendică de la „cuvintele în libertate" futuriste („le parole in libertâ")[8]. De asemeni, autorul studiului citat valorizează pozitiv demersul marinettian, atribuindu-i o evidentă contribuţie la abolirea formelor literaturii consolidate de tradiţie, depăşite de o nouă poetică.
In schimb, criticul Carlo Bo reproşează futurismului faptul de a nu fi produs opere: „suprarealismul a avut opere, expresionismul a avut opere, cubismul este cuprins în opere repetabile, vreau să spun că toate mişcările pot fi recunoscute în operele lor, futurismul nu"[9].
O altă opinie critică defavorabilă este formulată de către Luciano De Măria, într-o lucrare consacrată exclusiv fenomenului cultural în cauză, *Per conoscere Marinetti e ii Futurismo*[10]. Autorul constată faptul că futurismul nu s-a putut grefa solid în ţara de origine, pentru că la începutul manifestării lui, cultura italiană era devansată de celelalte culturi europene. Un alt argument în favoarea acestei idei constă în lipsa unui fundament simbolist profund în evoluţia istorică şi literară spre modernizare a literaturii italiene. Ambele critici expuse sînt fondate, dar aceasta înseamnă doar că trebuie căutate în alte direcţii criteriile de valorizare pozitivă ale proiectului futurist. Opiniile menţionate au însă meritul de a indica anumite limite, împliniri parţiale sau ratări ale acestui proiect cultural.
In acest sens, poate fi luat în considerare modul de evaluare al fenomenului propus de autorul primului capitol din studiul *Les Avant-gardes litteraires au XX^e^ sihle* (publicat de Centrul de Studiu al Avangardelor literare al Universităţii din Bruxelles), Robert Estivals[11]: cercetătorul remarcă prezenţa unor opere durabile, numai în cadrul mişcării futuriste ruse. Dar, în acelaşi timp, criticul indică aspectul cardinal al futurismului: dimensiunea polemică şi capacitatea de a dezvolta influenţe ulterioare în imagism, ultraismul hispanic, formalismul rus, vorticismul englez, influenţe care reverberează pînă în proximitatea *happening-xAxa,* a poeziei concrete şi vizu-

ale. O ultimă referinţă a autorului vizează vocaţia futurismului de a fi realizat tendinţa sa majoră spre totalitate. începînd cu deceniul al şaselea al secolului XX, opiniile critice în spaţiul literaturii italiene s-au modificat în favoarea reabilitării futurismului, odată cu descoperirea unor noi valenţe: în antologia *Tavole parolibere futuriste (1912-1944),* Luciano Caruso şi Stelio M. Martini aduceau în prefeţele celor două volume îngrijite de ei argumente care indicau noutatea absolută a producţiilor futuriste în epocă şi frapanta actualitate a lor în zilele

noastre, din perspectiva „interesului vizual"[12]. Criticii amintiţi combat acuzaţiile unor confraţi de-ai lor, precum E. Falqui şi R. Jacobbi, privitoare la cvasi-inexistenţa operelor futuriste, acuzaţii devenite locuri comune ale criticii. Acesta nu e decît un exemplu din numeroasele demersuri de reevaluare înregistrate în receptarea critică italiană din ultimele decenii.
Următoarea opinie critică vine din spaţiul cultural francez, iar judecata minimalizatore exprimată se explică în primul rînd prin insuficienta distanţă temporală faţă de fenomenul în cauză, care ar fi făcut posibilă, poate, o evaluare mai obiectivă. Deşi prima ediţie apare în 1940 (la mult timp după impunerea maşinismului şi tehnologismului în estetica avangardistă europeană), în cartea lui Marcel Raymond, apologia maşinii — unul dintre miturile esenţiale ale futurismului, căruia îi sînt dedicate zeci de pagini din poetica mişcării — este considerată tocmai „punctul slab al futuriştilor moderni". Respingerea unui astfel de element tematic este motivată de asimilarea lui cu semnificaţia univocă a forţei: „întreaga desfăşurare a vieţii noastre se accelerează, însă nu şi ritmul interior al duratei noastre, astfel îndt *randamentul* poetic al maşinii va *rămîne* întotdeauna inferior"[13]. M. Raymond descoperă în poetica futuristă „o anumită secătuire a izvoarelor poeziei" şi „prezenţa strivitoare a lucrurilor". Din reunirea punctelor de vedere defavorabile prezentate rezultă un fapt simptomatic: cunoaşterea incompletă a principiilor şi realizărilor futuriste, un decalaj de receptare sau poate chiar o asimilare precară a schimbărilor sensibilităţii moderne iniţiate
chiar de futurism.
Cele cîteva precizări cuprinse în această schiţă de receptare, datorate unor exegeţi italieni şi francezi, deşi departe de a oferi o imagine completă, sînt totuşi revelatoare pentru înţelegerea climatului instabil, dominat de confuzii şi inexactităţi, înrădăcinat în critică în prima jumătate a secolului XX. Alte studii, mai aprofundate asupra evoluţiei interne a literaturilor şi a


criticii în perioada avangardelor şi în intervalul imediat următor, vor pune într-adevăr în evidenţă un parcurs general, integrator asupra fenomenului în cauză. Iată în continuare o astfel de perspectivă, care se limitează la descrierea cadrului specific literaturii române. Nu putem analiza anumite procese şi delimitări făcînd abstracţie de relaţia dintre conceptul de *modernism* şi cel de *avangardă.* Cunoaşterea acestei diferenţe face posibilă stabilirea locului şi rolului avangardei în cadrul unificat al literaturii române interbelice. La finalul acestei ***analize*** vom prezenta succint şi cîteva ipostaze ale receptării futurismului, exclusiv din perspectiva criticii româneşti, aceea care deţinea autoritatea în cîmpul literar, în primele decenii ce trec pragul secolului XX.
într-un studiu recent, intitulat *Recapitularea modernităţii,* criticul Ion Bogdan Lefter prezintă într-o manieră pertinentă modul de funcţionare al conceptului de modernism în perioada interbelică, după cum, de asemeni, pune în evidenţă şi punctele slabe, „miopiile", limitele de înţelegere cu care s-au confruntat liderii opiniei literare din acea vreme. Autorul observă că nu a existat o consecvenţă terminologică strictă în privinţa noţiunii de modernism. Oscilaţiile au împiedicat într-o oarecare măsură încercarea de tipologizare, de delimitare a dmpului literar: „Devenind un «concept-cheie» în epocă, modernismul n-a «funcţionat» — aşadar — perfect, ceea ce a avut drept rezultat blocarea într-un anumit stadiu a operaţiunii de construire în plan teoretic a unei structuri explicative cuprinzătoare, valabile pentru ansamblul literaturii şi culturii dintre cele două războaie mondiale"[14]. Urmarea acestui fapt, semnalată de Ion Bogdan Lefter, a fost slaba „focalizare" a sensului modernismului în analizele şi exegezele literare şi, implicit, parţiala unificare a terminologiei referitoare la receptarea critică a modernităţii literare. Toată această discuţie ne este utilă pentru a înţelege că deficitul de teoretizare al modelelor literare în cultura românească a epocii a fost una dintre cauzele respingerii avangardei. O altă cauză, derivînd din prima, o constituie eroarea de încadrare istorico-literară a modernismului, aparţinînd criticii primelor decenii de literatură română modernă, aceea de a plasa avangarda într-o poziţie marginală în cîmpul literaturii momentului, departe de centrul acestuia, care a fost identificat cu modernismul. Tot ceea ce nu făcea parte din zona centrală, în speţă, din producţiile a ceea ce s-a numit mai tirziu modernism moderat, a fost respins de critică din canonul literar al epocii, sub acuzaţia de extremism (cazul avangardei), sau paseism 

(cazul altor tendinţe li tarare). Modernismul a fost considerat, prin urmare, o simplă tendinţă şi nu un concept literar unificator pentru literatura română. Criticii au plasat, deci, avangarda în afara modernismului, care a devenit în acest fel un model complementar modernismului. Ion Bogdan Lefter propune o reactualizare a ierarhiilor literaturii române interbelice, la o distanţă considerabilă de momentul primelor întocmiri, menită să semnaleze şi să elimine aceste evidente confuzii de planuri: „In cazul modernismului, sub umbrela conceptuală a marelui curent literar, îşi găsesc locul şi simbolismul, şi parnasianismul, şi instrumentalismul, şi «micul modernism» recunoscut în epocă şi definit prin contrast cu modernismul, şi «poezia pură», şi avangardele, ca şi porţiunile nonreziduale ale sămănătorismului, ale poporanismului şi mai ales ale ortodoxismului, «criterionismului» şi ale tradiţionalismului mai «neutru» (tip Ion Pillat, de exemplu)"[15]. Că aşa au stat lucrurile o vom constata din expunerea cîtorva puncte de vedere ale criticii româneşti interbelice, exprimate ca urmare a receptării producţiilor avangardiste, la puţin timp după publicarea acestora.
La o lectură atentă a contribuţiilor exegetice ale criticii interbelice, dacă vom încerca să întocmim un dosar al receptării avangardei, vom rămîne uşor dezamăgiţi. Se poate constata cu uşurinţă faptul că avangarda nu a fost

ignorată, dar nici nu s-a bucurat de atenţia meritată. Este unul dintre marile paradoxuri la scară culturală, pentru că, altfel, la o privire retrospectivă, mişcarea noastră avangadristă dezvăluie o imagine îndeajuns de impunătoare. Ion Bogdan Lefter surprinde extrem de sintetic detaliile caracteristice ale acestui accident de receptare: „O mişcare dinamică efervescentă, cu numeroşi autori populînd anturajele numeroaselor grupări şi reviste «dada-iste», «integraliste», «constractiviste», «suprarealiste» ş.a.m.d.; o mişcare -apoi — cu mari merite experimentale, cu o componentă teoretică foarte importantă; o mişcare — în sfîrşit — perfect «sincronă» cu avangarda europeană, la care a şi participat, atit ca fenomen, ca parte a unui întreg cultural continental, cît şi prin reprezentanţi de marcă, în frunte cu Tristan Tzara şi, în zona artelor plastice, cu Brâncuşi"[16].
Principalul reprezentant al criticii române interbelice — E. Lovinescu — ar fi putut identifica aici realizarea deplină a idealului principal al programului său ideologic — sincronismul cultural. Imaginea aceasta pozitivă şi retrospectivă asupra avangardei este radical diferită de cea din epocă, deci vom vorbi de un construct istorico-literar ulterior. în centrul sistemului





cultural se situau atunci alte tendinţe, asupra cărora se concentrează toată consideraţia şi entuziasmul aprobator al criticii, în timp ce avangarda în anii '20, '30, '40 ocupa poziţii marginale. Prestigiul avangardei n-a fost repus în drepturi decît începînd cu ultimele trei decenii din secolul XX, fiind în sfîrşit redimensionat prin reeditări, exegeze, prin recuperarea lui în seria experienţelor esenţiale ale literaturii şi creativităţii româneşti. Ce spun criticii?
E. Lovinescu, criticul cu cele mai largi vederi moderniste, cel mai în măsură să sprijine militantismul, europeismul avangardiştilor, a scris puţin despre ei, manifestînd o înţelegere incompletă, subevaluînd, în consecinţă, fenomenul. A încadrat avangarda printre «curentele extremiste» şi a tratat-o sumar, în ultimul capitol al lucrării *Istoria literaturii române contemporane,* voi. III, *Evoluţia poeziei lirice*[VI']. Nu operează nici o modificare de abordare şi de viziune după zece ani, dnd apare ediţia condensată, cu aduceri la zi, cu unele mutări de accente. Este puţin neaşteptată remarca privitoare la poetul şi prozatorul Ion Vinea, considerat a fi „principalul factor al extremismului român", deşi majoritatea celorlalţi istorici literari este de acord că I. Vinea a fost mai degrabă un avangardist moderat.
Un alt critic de aceeaşi orientare ca şi E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, vorbeşte în studiul său fundamental *Scrieri,* despre „farsa" pe care ar reprezenta-o „modernismul excesiv" promovat către sfîrşitul anilor '20 de o serie de reviste „de hilar revoluţionarism". In prozele lui Urmuz, ilustru precursor al avangardismului românesc, criticul indică „minoratul" şi astfel Urmuz rărnîne pentru Pompiliu Constantinescu un „fragmentar umorist"[18]. După ce face consideraţii entuziaste la apariţia volumului *Zodiac,* de Ilarie Voronca, arătîndu-se şi un cunoscător atent al operei anterioare a poetului, revine, la cîteva luni, cu remarci ironice, minimalizatoare, într-o cronică dedicată următoarelor două volume de versuri ale poetului: „In această direcţie de umor şi acumulare senzaţională, d. Ilarie Voronca a fost repede urmat de falanga aderenţilor integralişti; maestrul a fost completat şi depăşit de discipoli; îi revine meritul priorităţii şi al fixării istorice a unui moment din tribulaţiile curentului"[19].
Consemnăm opinia şi mai reticentă a criticului Vladimir Streinu, coleg de generaţie cu Pompiliu Constantinescu. In cunoscuta lui sinteză publicată în 1966, *Versificaţia modernă*[2]®, criticul nu rezervă nici un capitol 24 avangardei. Ilarie Voronca, Mihail Cosma, Stephan Roii, Barbu Fundoianu nu sînt nici măcar menţionaţi. Deşi exegetul utilizează frecvent ca surse periodicele literare româneşti, nu apare totuşi nici o menţiune referitoare la revistele avangardiste *Contimporanul*sau *unu.*
O altă voce influentă în critica interbelică este, desigur, G. Călinescu. O serie de consideraţii referitoare la poezia românească de la începutul secolului apar în texte publicate mai întâi în revista literară *Adevărul literar si artistic,* în perioada 1937-1938 şi grupate în volumul *Principii de estetică* (1939). Referindu-se la futurismul italian, criticul apreciază spiritul negativist îndreptat împotriva academismului şi introducerea în literatură a elementelor care ţin de tehnologismul modernist: „Futuriştii au cîntat într-adevăr, maşina, avionul, viaţa citadină. Marinetti e primul care a glorificat avionul în franţuzeşte şi italieneşte"[21]. Lapidaritatea formală a futurismului este pentru G. Călinescu o trăsătură pozitivă: „Deci futurismul a fost un antidanuzianism. El cere ruperea cu poezia veche, cu tirania artei. El vrea viaţă sinceră [...]. Formal, futurismul a făcut fraza italiană mai simplă. A combătut retorica, periodul ciceronian, a început a nota repede, telegrafic aruncînd la o parte dintr-o propoziţie elementele inutile". însă judecata de valoare emisă de G. Călinescu rămîne vădit defavorabilă. In viziunea sa, „futurismul apărut înainte de război în Italia, din iniţiativa lui F. T. Marinetti, este foarte înrudit cu dadaismul. Negaţia nu ajunge la nihilism şi, în ceea ce priveşte structura poeziei, futurismul rămîne pe poziţia veche a organi-zaţiunii conştiente [...]. într-un fel dar, futurismul este teoreticeşte inferior dadaismului, adică mai puţin deschizător de probleme." Se poate constata şi din alte contexte cum de multe ori evaluările şi poziţiile estetice ale lui G. Călinescu au oscilat pînă la totala incertitudine a criteriilor. Criticul va emite în opera sa fundamentală, *Istoria literaturii române de la origini pînă înpre-%ent*[22], raţionamente şi clasificări confuze, adesea discutabile, printre care antologică a rămas plasarea lui B. Fundoianu şi a lui Ilarie Voronca în rîndul tradiţionaliştilor. în acelaşi timp, avangardiştii recunoscuţi ca atare sînt incluşi într-un capitol intitulat *Dadaişti. Suprarealişti. Hermetici,* al treilea termen al seriei neavînd nimic în comun cu ceilalţi.

Am considerat necesară expunerea acestor elemente care ţin strict de procesualitatea şi evoluţia internă a literaturii române interbelice pentru a avea o mai clară imagine asupra ambientului cultural naţional


într-un timp care era şi al avangardei. Contextualizînd, vom adăuga faptul că acesta avea să fie mediul de implantare al influenţelor futurismului italian. Tabloul receptării avangardei este în forma aceasta incomplet, deoarece revine deceniilor următoare meritul de a rosti afirmaţiile juste în privinţa acestui segment literar. Dosarul receptării contemporane datorează contribuţiile critice esenţiale, delimitările şi iniţiativele culturale de-cisive generaţiilor ulterioare de critici, şi avem în vedere nume precum Matei Călinescu, Ov. S. Crohmălniceanu, Adrian Marino, Ion Pop ş.a.

1.2. In privinţa receptării futurismului italian de către literatura română există numeroase documente literare, unele deja citate în studii critice în repetate rînduri, altele reperabile doar în urma investigării revistelor avan-gardiste din epocă. Există articole, mici studii despre receptarea futurismului italian (Adrian Marino) sau referinţe succinte incluse în opere care tratează teme mai mult sau mai puţin conexe (Ov. S. Crohmălniceanu, Simion Mioc); semnalări ale influenţelor tematice şi ideologice futuriste în operele unor scriitori români sau în profilul unor reviste interbelice (Ion Pop). Dar, aşa cum am menţionat în *Introducere,* nu există o lucrare dedicată în exclusivitate subiectului, cum s-a întîmplat în cazul altor curente avangardiste, cu care a luat contact literatura noastră. Această carte îşi propune să aducă o contribuţie la realizarea acestui demers.

In primul rînd, vom conveni că procesul de receptare a futurismului italian se desfăşoară în două etape distincte, prezentînd fiecare caracteristici proprii. Observăm într-o *primă etapa* existenţa contactelor culturale reciproce, a primelor traduceri, comentarii, luări de poziţie, care par în această fază accidentale, contradictorii. Dar din datele pe care le vom expune se va putea constata cu uşurinţă că se crease un teren propice pătrunderii de noi influnţe. Voi indica, în cadrul celei de-a doua etape, datele procesului de sincronizare, de asumare efectivă a acestor ecouri şi, ca urmare, apariţia unor opere şi concepte ideologice, care se plasează în imediată descendenţă futuristă. Procesul devine deplin conştient de sine, făcînd posibile raporturi concrete mult mai intense între futurismul italian şi avangarda românească (concentrate în receptarea ideilor noi şi în relaţii directe, personale între animatorul curentului, F. T. Marinetti, şi reprezentanţii mişcării avangardiste autohtone, între reviste româneşti şi italiene de orientare explicit futuristă). 

în acest sens, articolul lui Adrian Marino, *Ecbos futuristes dans la littemture roumaine*[21], propune o perspectivă aprofundată, care ne permite să desprindem o imagine de ansamblu şi cîteva concluzii preliminarii privind difuzarea futurismului în mediile culturale româneşti. O altă contribuţie relevantă într-o asemenea perspectivă aduce şi Matei Călinescu în prefaţa la *Antologia literaturii române de avangardă*[24]■

*într-o primă etapă,* care durează pînă la primul război mondial, asistăm la un proces de sincronizare, însoţit de un început de reflecţie critică. In ciuda unor reacţii indecise, uneori confuze, procesul receptării se amplifică, astfel că în perioada 1913-1914 reflecţia literară se fixează asupra unor puncte esenţiale: noua sensibilitate, expresie a ritmului trepidant al vieţii moderne, cerea o reînnoire profundă poetică şi estetică. Noutăţile încep prin a scandaliza opinia culturală conservatoare, pînă ce formele ajung să dobîndească conştiinţă de sine şi autonomie proprie. De fapt, primele semne, greu de descifrat, de vreme ce chiar purtătorii lor nu aveau încă conştiinţa adevăratei lor semnificaţii, apar imediat după 1910. în poezie încep să se producă primele mutaţii majore: simptomul iniţial este probabil popularizarea simbolismului de Alexandru Macedonski, prin articolul manifest *Poezia viitorului,* publicat în 1892, în revista *Literatorul,* al cărei director este. O altă voce profetică pentru impunerea unui nou lirism este poetul Ion Minulescu, semnatar, la rîndul lui, al unor manifeste publicate în *Revista celorlalţi* (1908) şi în *Insula* (1912). Ion Minulescu militează, ca şi Alexandru Macedonski, pentru abolirea formelor poetice învechite. Este semnificativ faptul că viitorii promotori ai avangardei debutează toţi sub auspiciile simbolismului târziu: prietenia dintre S. Samyro (viitorul Tristan Tzara) şi I. Iovanaki (Ion Vinea) va duce la fondarea, în 1912, a revistei *Simbolul.* însă desprinderea lui Ion Vinea şi Tristan Tzara de atmosfera simbolistă se concretizează în anii imediat următori, după cum se poate deduce din lectura poeziilor lor publicate în anii 1914-1915, în *Noua revistă română* şi în *Chemarea.* Profilul tematic şi formal al versurilor de tinereţe ale lui Ion Vinea se schimbă în favoarea ilustrării banalului, a cotidianului şi a expresiei poetice eliberate de constrîngeri prozodice, de natură sintactică sau raţională. încă din 1915 poetica lui Ion Vinea capătă accente preavan-gardiste, anticipatoare pentru ceea ce va deveni aceasta în perioada *Contimporanului.* Versurile publicate în *Cronica* lui Tudor Arghezi şi Gala


Galaction, în aceeaşi perioadă, se disting printr-un prozaism iconoclast şi printr-o evidentă îndrăzneală imagistică. In sfîrşit, impunerea termenului de *avangardă,* odată cu descoperirea conţinutului unei scrisori trimise de Gala Galaction lui G. Ibrăileanu şi datată 1912, este un alt indiciu important pentru schimbarea de paradigmă prin care va trece efectiv literatura română în următorii ani. Ca urmare a acestui prim moment vor apărea curente de opinie avangardistă, care vor accepta şi recupera contextul Eterar-artistic de provenienţă

futuristă.
In acest fel se crease deci un teren propice pentru receptarea viitoarelor experienţe avangardiste.
Adrian Marino consemnează, în debutul articolului citat, anul 1906 ca moment al primei menţionări — datorate lui Ovid Densusianu — a personalităţii şi activităţii lui F. T. Marinetti în spaţiul cultural românesc. Apoi apar listate în *Le Figarv,* din 20 februarie 1909, primele colaborări româneşti la revista *Poesia,* ocazionate de cele dinţii traduceri şi comentarii în limba română pe marginea apariţiei *Manifestului futurismului.* Opiniile exprimate, care vin atît din redacţiile revistelor literare, cît şi dinspre unele cotidiene, probează caracterul de ştire senzaţională, atribuită difuzării acestui text-manifest. Există documente literare care confirmă faptul că principala revistă a futurismului italian — *Poesia* — era citită în mediile literare ale epocii, unele reviste o primeau la redacţie: *Viaţa nouă* (Bucureşti), *Ramuri* (Craiova). Şi nu erau singurele. Cîţiva scriitori români îşi făcuseră abonamente: N. Iorga, Sextdl Puşcariu, I. Slavici. Dintre prezenţele româneşti semnificative în *Poesia,* cea a poetului şi teoreticianul Alexandru Macedonski se numără printre cele mai importante, alături de Elena Văcărescu şi Smara. Macedonski publicase două sonete de inspiraţie italia-■ nă, în numărul în care Marinetti publica manifestul *Să ucidem clarul de lunăl Uccidiamo iiChiaro di Luna),* (aprilie 1909).
Publicarea primului manifest al futurismului în traducere românească a provocat reacţii în lanţ, conducînd la constituirea, aşa-zidnd, a unui întreg dosar de presă. Manifestul este trimis chiar de F. T. Marinetti, înainte de apariţia textului în franceză, unui publicist de provincie, Mihail Drăgănescu. Acesta îl traduce şi îl publică în *Democraţia*[25], alături de un articol intitulat O *nouă şcoală literară* şi de cîteva scurte precizări: „Domnul Marinetti, strălucitul poet italo-francez, director al revistei internaţionale 28

*Poesia* din Milano, ne trimite o scrisoare care conţine invitaţia de a adera la fondarea unei noi şcoli literare numită Futurism, însoţită de un manifest pe care-1 publicăm alăturat, împreună cu opiniile noastre." Marinetti solicită un răspuns din partea ziaristului, iar M. Drăgănescu încredinţează tiparului şi această solicitare în traducere românească[26]:
*„Poesia*
Milano, via Senato 2
Dragul meu confrate,
Vă rog să binevoiţi a-mi trimite opinia dumneavoastră despre *Manifestul futurismului,* ca şi adeziunea dumneavoastră totală sau parţială.
In aşteptarea răspunsului dumneavoastră care va fi publicat în *Poesia,* vă rog să primiţi mulţumirile mele anticipate şi omagiul profundei mele admiraţii.
[ss] F. T. Marinetti"
Corespondenţa dintre F. T. Marinetti şi M. Drăgănescu purtată în jurul acestui eveniment cunoaşte şi alte momente: revista *Democraţia* semnalează şi apariţia manifestului în *Le Figaro,* şi inclusiv nota redacţiei franceze. La rîndul său, Marinetti scrie în revista lui că întreţine relaţii cu revista română. In plus, directorul M. Drăgănescu a primit de la Enrico Cavachiolli „o frumoasă şi elegantă culegere de poeme" cu dedicaţia: „con profonda ammirazione", semnată de poeţii Cavacchioli şi F. T. Marinetti[27].
Adrian Marino, cercetătorul care ne pune la dispoziţie acest preţios material documentar, notează faptul că după publicarea manifestului presa română se sensibilizează şi are acces separat la sursele acestei ultime noutăţi. Astfel s-ar explica publicarea unei alte traduceri, a *Manifestului,* la 11 zile după prima apariţie, într-un ziar din Transilvania[28], sub titlul *Literatura viitorului.* In comentariu, redacţia dă dovadă de înţelegere şi deschidere, în ciuda orientării conservatoare a publicaţiei: „Acesta este programul «futuriştilor», al căror lider este poetul Marinetti — un program, după cum aţi putut vedea, vast şi puternic, ai cărui susţinători vor fi numeroşi." Manifestul apare în limba română în aceeaşi zi cu originalul francez. Marinetti dorise o lansare simultană în mai multe ţări. O altă traducere a textului


francez apare şi în revista *Ramuri* (Craiova), care era şi ea la curent cu începuturile activităţii futuriştilor.
G. Ibrăileanu, critic mai reticent în privinţa afirmării noului, semnează un articol la tema, în revista pe care o conduce[29], unde exprimă o serie de rezerve.
Este demnă de reţinut reacţia în lanţ, provocată de aceste texte în presa culturală românească a vremii. Dincolo de atitudinile divergente — pe de o parte, de adeziune entuziastă, pe de alta, de rezervă prudentă — dialogul polemic dă tonul primelor reacţii faţă de întiia avangardă istorică europeană, futurismul reprezenând, deci, centrul polarizator al discuţiei purtate în jurul promovării noului în cultură. Programul futurist cunoaşte ecouri în toate mediile artistice. Aderenţa la principiile picturii apare în articole precum *Futurism,* semnat de Ch. Poldy[30], care reprezintă, cronologic, una dintre primele contribuţii publicistice dedicate domeniului plasticii. Autorul comunică impresii directe, în calitate de vizitator al unor expoziţii de pictură futuristă. Simpatia jurnalistului faţă de această formă de artă este necondiţionată. In materie de poezie futuristă a existat în această primă etapă a receptării o atitudine de refuz violent şi radical (N. Davidescu), dar şi dorinţa de reînnoire a tiparelor poeziei consacrate: Ion Vinea constată că „futurismul corespunde unei epoci interesante a artei moderne", şi că „trebuie să i se lase timpul de a-şi ţine promisiunile", în ciuda „exagerărilor" sale[31].

Mircea Scarlat[32] semnala în sfera de preocupări a publicistului Ion Vinea, alături de articolul citat şi un altul apărut la 1 martie 1914: *O nouă şcoală: Simultaneismul.* Demnă de semnalat este şi disponibilitatea acestui scriitor şi jurnalist de a oferi noii sensibilităţi „scene" pe care să se manifeste: *Simbolul*'(1912), *Chemarea* (1915), la ambele colaborînd şi Tristan Tzara.
Noua poetică avangardistă este îndatorată futurismului prin cîteva elemente definitorii, cu o identitate specifică. Textul *Manifestului tehnic al literaturii futuriste /Manifesto tecnico della letteratura futurista* din 11 mai 1912, ca şi *Răspunsuri la obiecţii /Risposte alte obie^ioni* conţin o mare parte dintre principiile viziunii lui F. T. Marinetti despre poezie, care vor trece în poetica română de avangardă: anularea gramaticii şi a logicii, în schimbul introducerii analogiei poetice (punctele 8, 9, 10 din *Manifest tehnic);* de asemeni, teoretizarea rolului de element poetic al onomatopeelor şi al


semnelor matematice; descoperirea scriiturii tipografice, anunţată într-un alt manifest futurist, *Splendoarea geometrică si mecanică si sensibilitatea numerică / ho Spkndore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (1914), punctele 6, 8.
Stilul şi spiritul acestor referinţe sînt evidente în *Manifest activist către tinerime*[11] şi, de asemeni, în *Gramatică^,* unde F. T. Marinetti apare citat, dar şi în alte manifeste româneşti pe care le vom analiza într-un capitol separat.
înaintea primului război mondial, întreaga avangardă literară românească avea o existenţă latentă. Sensibilitatea aceasta se va impune după război, deşi simptomele expuse anterior sînt vizibile încă cu mult timp înainte. Mircea Scarlat consideră că indiciul premergător cel mai important este opera urmuziană.
Astfel, *a doua etapă* - cea mai consistentă - coincide şi interferează cu evoluţia efectivă a avangardei româneşti. Acest moment din istoria noastră literară reprezintă stadiul unei depline consonanţe cu realizările teoretice şi experimentale ale marilor literaturi europene, stadiu atins graţie unei puternice mişcări româneşti de avangardă, care a cultivat relaţii internaţionale strălucite. Receptarea futurismului, în special, este marcată de întîrziere cronologică în relaţie cu celelalte avangarde, de eclectism şi de tendinţe de sinteză. De aceea, nu se poate vorbi despre existenţa unui curent literar futurist ca atare. Putem invoca însă evidente influenţe ale futurismului în teoria şi estetica unor reviste literare şi a unor scriitori români avangardişti.
Cadrul conceptual-estetic în care se insera ecourile futuriste este constructivismul, prima grupare cu un program teoretic coerent a avangardei noastre. Revistele literare încep să expună estetica futurismului. Regăsim în paginile lor, profilul moral al tipului uman futurist, portretul unui „distrugător", „cuceritor", al unui militant. Constatăm, de asemeni, că futurismul, mai mult decît orice alt curent de avangardă, impune în literatura română mitul revoluţiei totale, spiritul contestării radicale: „Futurismul nu e doar o revoluţie în domeniul esteticii literare, aşa cum crede opinia comună; el îşi impune caracteristicile în pictură, în modă, în confort [...] ca şi-n politică"[35]. Restrîngînd unghiul de vedere asupra esteticii literare, acelaşi Ernest Cosma remarca, într-un articol intitulat *F. T. Marinetti*[56], faptul că poemul futurist este dedicat „lirismului electric al secolelor". Aminteam în *Introducere* de vocaţia mesianică a futurismului. El are pretenţia că deschide


marile perspective ale viitorului, dictînd istoriei de pe „promontoriul exterm al secolelor" *(Manifestulfuturismului,* 1909).
Aşa cum vom putea constata, o parte importantă din poetica futuristă cuprinsă în textele-manifeste a fost direct cunoscută de anumiţi reprezentanţi ai avangardei româneşti. Modul cel mai pertinent, mai acuzat şi mai programatic de receptare a futurismului în spaţiul culturii române este cel promovat de revistele de avangardă, care publică texte reprezentative. In programul tuturor revistelor pe care le am în vedere există contopite elemente ale esteticii futuriste, după cum voi demonstra în capitolele consacrate acestor publicaţii. In paginile următoare, voi menţiona atît documentele futuriste italiene (manifeste, notaţii, recenzii la opere futuriste) pe care criticii români le-au integrat în studiile lor, cît şi altele rămase încă necunoscute şi prin urmare nesemnalate.
*Contimporanul,* prima revistă avangardistă, apărută în 1922, publică în traducere paragraful *Cuvinte în libertate / Le parole in libertà* de F. T. Marinetti, extras din manifestul *Distrugerea sintaxei Imaginaţie fără fire si cuvinte în libertate / Distru^ione della sintassi lmmagina^one sen^afili eparole in libertà* (11 mai 1913)[37]. Această informaţie a devenit deja un loc comun, fiind menţionată de mai mulţi critici, printre care Ion Pop, probabil sursa celorlalte exegeze ulterioare. Criticul o menţionează în studiul său, *Avangardismul poetic românesc,* în capitolul „Literatura manifestelor", cu referire la idealul futurist al „omului mecanic format din părţi înlocuibile" *{l'uomo meccanico dalie parii cambiabiâ)*[38]. Autorul citează varianta textului din 1919, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano. Un alt cercetător care se opreşte asupra acestei traduceri este Adrian Marino, în articolul consacrat receptării futurismului în România[39] alături de care plasează o referinţă din nou cunoscută criticii româneşti: traducerea în aceeaşi revistă *Contimporanul,* a fragmentului *Sensibilitatea futuristă / La sensibilità futurista,* text extras din manifestul futurist citat anterior[40]. Documentul este reluat într-un context în care Ion Pop rezumă componentele aşa-zisei sensibilităţi futuriste. De-a lungul timpului, criticul face numeroase referiri la influenţele futurismului existente în literatura română, şi mai ales, în programele publicaţiilor construcn'viste. Nu putem să nu menţionăm şi indicaţia lui Simion Mioc din lucrarea sa *Opera lui Ion Vinea^,* privitoare la acest subiect.

Criticul îşi propune să facă o scurtă prezentare a curentului în cadrul unui capitol dedicat revistei *Contimporanul* şi, cu acelaşi prilej, notează 32

cîteva observaţii pe marginea unei cărţi a lui Marinetti, *Futurism şi fascism.* Nu în ultimul rînd, consemnăm opiniile lui Constantin Ciopraga legate de poezia unui reprezentant strălucit al avangardei, îndatorat într-o oarecare măsură futurismului. Articolul se intitulează *llarie Voronca Poezia peisajelor interioare* şi conţine trimiteri explicite la *Sensibilitatea futuristă.*
Cît priveşte teatrul, *Contimporanul**[2] publică în limba franceză o piesă „sintetică", *Conseil de re'vision,* semnată de F. T. Marinetti şi Cangiullo. In acelaşi număr, consacrat teatrului de avangardă, este inclus şi un fragment teoretic de E. Prampolini — *Scenodinamica. Intervertissons Ies roles.* Nu lipsesc nici noutăţile despre deconcertanta muzică futuristă a lui Luigi Russolo.
A existat cu certitudine o corespondenţă intensă între Bucureşti şi F. T. Marinetti. O dovadă în acest sens este şi mesajul intitulat *Marinetti si Prampolini ne scriu.* Textul s-a publicat în limba română[43]:
„Dragi prieteni, în aşteptarea marii plăceri de a vă vedea la Bucureşti, vă trimitem mii de urări entuziaste, oţel, viteză, originalitate, lumină intensă, eleganţă spirituală, splendoare plastică, muzicală şi vers-libristă.
Pentru Voi, pentru Noi, marea victorie decisivă asupra tuturor
paseismelor.
[ss.] F. T. Marinetti - E. Prampolini"[44]
Menţionăm faptul că revista *Contimporanul* primea la redacţie şi recenza numere din revista futuristă *Noi,* condusă de E. Prampolini. Dealtfel, ideile şi stilul poeticii futuriste vor fi evidente în principalul manifest al *Contimporanului, Manifest activist către tinerime^.* Este interesant faptul că traducerea *Sensibilităţii futuriste* apărea în urmă doar cu două numere faţă de manifestul românesc. După o serie de negaţii absolute, insurgenţii desemnaţi de persoana întîi plural (dar se ştie că textul este atribuit lui I. Vinea) cer expresia plastică „strictă şi rapidă a aparatelor Morse", abolirea sentimentalităţii din literatură, cultul reportajului. Un text-manifest înrudit, *Gramatică,* apare la numai două luni în revista *Punct*[46], un alt pilon al presei literare de avangardă. Şi aici autorul textului, llarie Voronca, combină aceleaşi teorii despre „cuvîntul considerat în sine", independent de constrîngeri logice şi formale. Nu este dificil de urmărit similitudinea — uneori şi de formulare — cu manifeste precum *Immagina'none sen^afili e*


*parole in libertă* (1923), *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), *1J> splendore geometrico e meccanico e la sensibilită numerica* (1914).
O altă sursă de difuzare a textelor din programai futurist a fost în epocă revista *Integral,* o publicaţie tot de factură avangardistă, dar al cărei program ilustrează o tendinţă mai iconoclastă şi o orientare diferită de cea de la *Contimporanul.* Revista *IntegraP* publică o nouă traducere a *Manifestului Futurismului,* la rubrica „Notiţe" şi, în acelaşi timp, cîteva notaţii semnate de Ernest Cosma, referitoare la o antologie apărută în 1925, în Italia, dedicată curentului: / *Nuovipoeţi futurişti* (Roma, Edizioni futuriste di «Poesia»). De asemeni, se fac referiri la *Manifestul Tactilismului* (1921). In legătură cu cercul de colaboratori din jurul revistei *Integral,* ne putem referi la relaţiile personale pe care F. T. Marinetti le întreţinea cu membrii acestuia. Agentul de legătură dintre cele două grupuri este Ernest Cosma, stabilit la Milano. Mihail Cosma (pe numele său adevărat) colaborează tot de pe o poziţie avangardistă, ofensivă, şi la revistele *75 H. P., Punct, unu,* desfăşurînd o activitate teoretică, jurnalistică foarte intensă. El este autorul articolelor *De la futurism la integralism {Integral,* nr. 6-7, 1925), *De vorbă cu Ljtigi Pirandello (Integral,* nr. 8, 1924), în care futurismul este unul dintre elementele luate în discuţie. Ca poet, semnează versuri apropiate de principiile estetice futuriste. Mihail Cosma a facilitat contactele prilejuite de alcătuirea unui număr consacrat futurismului (nr. 12, III, aprilie 1927), fiind desemnat de grupul *Integral* să solicite liderului mişcării un mesaj către publicul român. Revista va publica într-adevăr răspunsul lui Marinetti, în acest număr (textul apare în limba franceză, iar pe copertă, în italiană), document însoţit de o reproducere a telegramei originale semnată de F. T. Marinetti:
„Dragă Cosma, am fost reţinut de nenumărate preocupări. Nu am putut încă să scriu marea scrisoare futuristă dragilor prieteni integralişti din Bucureşti. Salutaţi-i călduros din partea mea publicînd aceste cuvinte ale mele în No dedicat Futurismului.
Cu afecţiune şi cu toată viteza,
F. T. Marinetti"[48]
Sublinierea aparţine lui Marinetti.

Pe aceeaşi copertă, deasupra textului, redacţia a reprodus o fotografie a grupului futurist italian: Tabbelli, Depero, Prampolini, Azari, Balla, Marinetti, Escodame, Casavola, Pinna, Carii, Russolo, Settimelli, Vianello, Mazza.
Din sumarul numărului consacrat futurismului de revista *Integral* face parte şi un poem-manifest, semnat de Stephan Roii, *F. T. Marinetti,* compus în stilul telegrafic şi în maniera proprie poetului elogiat. Stephan Roii este, la rîndul său, redactor şi director la *75 H. P.* (număr unic, octombrie 1924), colaborator la *unu* şi membru al

grupului redacţional *Integral.* Este autorul articolelor *Evoluări*[49], *Actorul acrobat*[30], *Sporting^,* texte concepute în notă futuristă, ca şi, dealtfel, o parte din poezia sa.
O dimensiune esenţială a procesului de asimilare a futurismului, caracteristic conştiinţei estetice a avangardei româneşti, constă în absorbirea esteticii acestei mişcări într-o formulă de sinteză. Originalitatea acestui concept este legată, pe de o parte, de constituirea dihotomiei *artă veche / artă nouă* („pre-istoria" şi „istoria"). Autorul ei, Mihail Cosma, situează avangardele precedente integralismului în „pre-istorie": „...în consecinţă, noi nu cunoaştem decît Arta Veche şi Arta Nouă. Arta veche: futurismul, expresionismul, dadaismul; arta nouă: *Integral (De la futurism la intergralisni).* Futurismul însă nu e repudiat, ci recuperat într-o manieră selectivă, înglobîndu-1 într-o formulă nouă. „Sintetismul" propus de Ilarie Voronca, în articolul program *Glasuri,* apărut în acelaşi an[52] în care Mihail Cosma scrie despre integralism, se constituie într-o perspectivă complementară poziţiei integraliştilor. „Adevăratul cuvînt n-a fost încă pronunţat; cubism, futurism, constructivism...: SINTEZA". Ilarie Voronca, autorul *Aviogramei* şi al *Pictopoeşjei,* înţelege prin avangardă un stil de gîndire în spiritul secolului XX, care se manifestă nu numai în literatură, dar şi-n arte şi ştiinţe, într-un alt articol, *De vorbă cu Luigi Pirandello,* Mihail Cosma consideră integralismul drept „sinteza ştiinţifică şi obiectivă a tuturor sforţărilor pînă în prezent încercate [...] totul pe fundamente *constructiviste* şi ţinînd să răsfrîngă viaţa intensă şi grandioasă a secolului nostru". într-adevăr, în definirea poziţiei *Integralului* regăsim principalele idei ale constructivismului: adecvarea artei la stilul activist-industrial al epocii, însă în formulări mult mai tranşante, nu lipsit de accente futuriste: „Trăim definitiv sub zodie citadină. Inteligenţă filtru, luciditate-surpriză. Ritm-viteză." Din primul mani-


fest, datorat lui Ion Călugăru, remarcăm entuziasmul futurist faţă de evul maşinist.
Dintre revistele în a căror formulă estetică intră şi anumite sugestii futuriste, reţinem programul revistei *unu,* apărut în aprilie 1928. Acesta se deschide cu un program manifest, redactat de Saşa Pană, în sens foarte larg modernist, lăsînd să se înţeleagă că va prelua cele mai diverse contribuţii avangardiste. Ulterior revista evoluează spre suprarealism.
Ultimul episod important din istoria contactelor reciproce, directe, este vizita lui F. T. Marinetti la Bucureşti, în mai 1930. Episodul apare relatat din nou din mai multe surse, deoarece a fost intens mediatizat şi a făcut, în plus, obiectul unor momente de o spectaculozitate greu de ignorat. Invitat de Asociaţia Culturală italo-română, odată ajuns, Marinetti ţine trei conferinţe în limba franceză: *Le Futurisme mondial, LArtplastique moderne* şi *La Utte'rature italienne contemporaine,* toate însoţite de proiecţii. Presa reflectă imediat evenimentele[53]. Adrian Marino afirmă că ritualul a fost acela al unei vizite diplomatice („avangarda devenise între timp mondenă şi protocolară"). In onoarea oaspetelui, Societatea Scriitorilor Români a organizat un banchet prezidat de directorul ei, scriitorul Iiviu Rebreanu. S-au rostit toasturi, iar Marinetti a recitat partea finală din *Bombardamentul Adrianopolului.* A mai participat şi la o recepţie la Academia Română. Referindu-se la această vizită, Elena Zaharia Filipaş, trimite, în studiul dedicat operei lui Ion Vinea, intitulat *Ion Vinea,* la o notiţă din care aflăm că Marinetti a mai participat la o retrospectivă a plasticii româneşti de avangardă organizată de grupuri moderniste. Un detaliu pitoresc al acestei vizite a fost excursia la Moreni a grupului *Contimporanul* însoţit de Marinetti. Regiunea petroliferă devenise „celebră" din cauza unui incendiu izbucnit la o sondă, care a durat - se spune - cîţiva ani. Marinetti a exploatat impresiile care l-au marcat, proiectînd imaginile înregistrate la faţa locului într-un poem scris, evident, după regulile esteticii futuriste, *L'incendio della sonda.* Acelaşi pretext a inspirat şi un alt text, *Incendiul sondei din Moreni*[5*], un reportaj liric, impregnat de verva futuristă. Marinetti le-a creat cu această ocazie tuturor membrilor grupului *Contimporanul* portrete, care ilustrează idealul său de existenţă periclitată, consumîndu-se întotdeauna în zone de viaţă intensă (revoluţie, război, naufragiu, cutremur etc), aşa cum preconiza el însuşi 36

în *Le parole in liberia.* Trebuie însă precizat faptul că, în 1930, F. T. Marinetti, de acum academician, încetase de a mai fi protestatarul din 1909. Devenise o personalitate oficială în viaţa publică din perioada fascistă, iar vizita avusese mai mult o semnificaţie protocolară.
Menţionez în acest context şi referinţele lui Ion Pop la vizita lui F. T. Marinetti la Bucureşti, unele incluse în studiul *Avangarda în literatura română"^,* altele, reperabile în capitolul său din volumul secund al lucrării colective *Les Avant-gardes litte'raires au XX siecle*[56]. Acelaşi moment este surprins şi-n studiul lui Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul*[51]', la începutul capitolului „Expresionismul la *Contimporanul*[1] unde autorul propune o analiză comparativă între futurism şi expresionism, pentru a releva similitudini şi deosebiri semnificative. Crohmălniceanu constată amuzat, că „după cum avea obiceiul", Marinetti le-a atribuit tuturor reprezentanţilor de la *Contimporanul* calificativul de futurişti şi chiar reginei României, Carmen Silva, în ciuda faptului ca aceasta se stinsese din viaţă în 1916. Cu ani în urmă, liderul futurismului îi oferise cu dedicaţie cartea sa *La Conquete des etoiles* (ediţia E. Sansot, Paris, 1909). Exemplarul se păstrează la Biblioteca Academiei din Bucureşti.
Iată alte elemente, inedite, pe care le integrăm în dosarul receptării futurismului, lăsat incomplet în critica

noastră, indicii reperate în urma lecturii atente a revistelor literare interbelice *Contimporanul* şi *Integral,* în forma originală în care au circulat în epocă şi păstrate actualmente în arhivele avangardei. Aceste publicaţii conţin informaţii extrem de importante pe care le vom utiliza pe parcursul lucrării ca suport pentru o susţinere fondată a unor puncte de vedere şi ipoteze ulterioare. Numărul 46 (mai 1924), al revistei *Contimporanul,* mai conţine şi alte materiale relevante pentru perspectiva relaţiilor româno-italiene: la pagina 14 este reprodus un desen al lui E. Prampolini, datat 1920 şi intitulat *Tarantella* (construcţie dinamică). Am amintit deja de bunele relaţii dintre Prampolini şi *Contimporanul,* un conştiincios recenzent al revistei *Noi.* în plus, semnalez anunţul unui recital literar, artistic, muzical, organizat de revista *Contimporanul,* avînd în program un larg repertoriu de texte, în care primii citaţi sînt F. T. Marinetti şi colegul lui de frondă literară, Ardengo Soffici[58]. O altă „noutate" o reprezintă şi articolul sub formă de interviu luat lui Anton Giulio Bragaglia de Th. Solacoiu. In partea de jos a textului ce se întinde pe două pagini există





un text secund, *Note despre A. G. Bragagiia,* semnate de Focioni Mitiacio[59]. Din alăturarea acestor fragmente şi a celor despre teatrul sintetic futurist s-ar putea realiza o analiză interesantă privind universul teatrului futurist. Tot în acest număr, la rubrica de revistă a presei internaţionale, este salutată cu entuziasm apariţia unui volum de poezie al futuristului Armando Mazza, prezentat publicului drept unul dintre primii poeţi care au aderat la curen-tul marinettian. Revista *Integral* oferă la rîndul ei alte zone mai „umbrite", mai puţin sau deloc frecventate de critică, tot atit de importante însă pentru discuţia de faţă. în numărul 4, din 1 iunie 1925, la rubrica de recenzii a cărţilor şi publicaţiilor străine, este semnalat volumul recent apărut la acea vreme al poetului futurist Paolo Buzzi, *Poema dei quarant'anni,* Edizioni di Poesia, Milano. Prezentarea cărţii este lapidară şi pertinentă: „19 simfonii lirice, sinteză a 40 de ani de existenţă cerebro-afectivă a autorului." Judecata valorică este formulată în termeni fermi: „Poema lui Buzzi se poate prenumera printre operele capitale ale futurismului italian". Chiar sub această notiţă, o alta conţine veşti despre un număr din revista ungară de avangardă *Kortars,* care publica un articol despre Marinetti, semnat de Ludvig Kassak. Integraliştii sînt, deci, cu atât mai motivaţi să recenzeze numerele acestei publicaţii, care găzduia în paginile ei şi colaborări ale unui coleg de-al lor — M. H. Maxy. La aceeaşi rubrică, dar în numărul următor, găsim un comentariu interesant despre *Avviamento alia pcutgpgia* de Casavola (Edizioni futuriste di «Poesia», Milano, 1924), asupra căruia voi reveni. S-ar putea spune că revista *Integral îşi* făcuse un obicei din a semnala la rubrica „Notiţe", cărţi sau publicaţii futuriste. Este şi cazul numărului 8 (anul I, noiembrie-decembrie din 1925), care semnalează o temă abordată într-un număr triplu (10-11-12) din revista futuristă *Noi,* dedicat pictorilor Depero şi Prampolini, „exponenţii futurismului la expoziţia internaţională de arte decorative (Paris)". Autorul rîndurilor citate mai consemnează publicarea articolului *UArt mecanique,* „manifest futurist din 1923", după cum notează recenzenţii.

Descoperirea aceasta ca şi altele referitoare la plastica futuristă pot fi de reală importanţă permiţîndu-ne să formulăm anumite ipoteze: faptul că evenimentele din plastică sînt receptate cu acelaşi interes ca şi cele din lite-ratură ne conduce la ideea că anumiţi artişti români le-au şi urmat într-o oarecare măsură principiile. Prampolini nu a fost numai pictor, ci şi autor 



de *tavole parolibere* (denumire originală preluată fără modificări din limba italiană), un tip de poezie-picturală, comparabilă cu pictopoeziile lui Victor Brauner şi Ilarie Voronca. Deci, existenţa unor asemenea anunţuri cultu-rale în revistele româneşti ne autorizează să credem, în primul rînd, că avangardiştii români cunoşteau mai mult decît scriau despre acest tip de practică artistică, iar în al doilea rînd, să schiţăm o analiză comparativă între anumite specii literare experimentale româneşti şi italiene.

Revenind la *Integralii* notăm, în sfîrşit, în penultimul număr al seriei[60], semnalarea unei noi apariţii: este vorba de publicaţia *Documents internationaux de l'Esprit Nouveaux,* care va avea ca directori pe P. Derme, Seuphor şi, din nou, E. Prampolini. Printre colaboratori, remarcăm pe neobositul F. T. Marinetti, dar şi pe Tristan Tzara.

**Concluzii.** Observăm, mai întîi, că toată această efervescenţă culturală îşi pune amprenta asupra celor două reviste simultan, în deceniul doi al secolului XX. Nu am reţinut în analiza anterioară decît documente receptate, adică acele noutăţi culturale primite, acceptate şi integrate în avangarda românească. Am mai putut remarca entuziasmul, deschiderea cu care acestea au fost întîmpinate. Cît priveşte introducerea în acest capitol a ultimelor referinţe, nerelevate de critică pînă în acest moment (şi sînt atîtea altele mai mult sau mai puţin importante asupra cărora mă voi opri în paginile următoare), cred că ele, deşi nu au caracterul şi efectul de impact al textelor programatice, al manifestelor, amplifică şi diversifică perspectiva domeniului receptării futurismului în România, oferă posibilitatea unei analize mai cuprinzătoare şi întăresc legitimitatea abordărilor comparative. Modelul acesta internaţionalist, extrem de fertil, a funcţionat în toată aria avangardei româneşti.





# NOTE

LI.

*Les Avant-gardes Htte'raîres au XX sikle,* voi. I, *HISTOIRE,* publie par le centre d'Etude des Avant-Gardes Iitteraires de l'Universite de Bruxelles, sous la direction de Jean Weisgerber; Akademiai Kiado-Budapest, 1984, p. 129: „Â un premier stade, qui s'etend en gros de 1905-1910 on assiste â la naissance de trois types distincts: futurisme, expressionisme et imagisme auxquels viennent se combiner les impulsions decoulant de la peinture cubiste. Cette periode iniţiale prend fin avec Dada".
[2] *Idem,* p. 26: „Au cours des annees 1920-1930, les futuristes commencent â adopter le mot pour se definir eux-memes, alors que precedement ils parlaient du futurisme pour qualifier leur propre group et d'avant-garde pour designer les groupes d'art de rupture, francais, anglais et russe. Simultanement, le terme pe-netre dans le langage de la critique academique, du moins dans les textes con-sacres au futurisme".
[3] Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, capitolul „Avangardă".
[4] *Idem,* p. 209.
[5] Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii,* Editura Univers, Bucureşti, 1995.
[6] *Les Avant-gardes Iitteraires au XX siecle, ed. cit.,* p. 1326.
[7] Luigi Scrivo, *Sintesi del Futurismo. Storia e documenti,* Roma, Bulzoni, 1968.
[8] Sandro Briosi, *Marinetti,* Firenze, La Nuova Italia, 1969, pp. 80-85: „Questo, noi crediamo e l'atteggiamento che la cultura deve oggi mantenere davanti a Marinetti: ed e, generalmente, l'atteggiamento che viene tenuto [...]: quella di cerţi precisi gruppi di avanguardia, che, nei noştri annni, si rifanno direttamente alle parole in libertâ nelle loro ricerche di «poesia visiva»".
[9] Carlo Bo, *Storia della letteratura italiana,* IX, *II Novecento,* Milano, Garzanti, 1969, pp. 272-275: „II surrealisimo ha avuto delle opere, 1'espressionismo ha avuto delle opere, ii cubismo e rintracciabile in determinate opere, voglio dire che tutti i movimenti possono essere riconosciuti nelle loro opere, ii futurismo no".
[10] Luciano De Mâria, *Per conoscere Marinetti e ii Futurismo,* Mondadori Milano, 1973.
[11] *Les Avant-gardes Iitteraires au XX siecle, ed. cit.,p.* 215.
[12] *La „Fuga in avanti" del futurismo,* Mario Diacono, *in Tavole parolibere futuriste (1912-1944),* Antologia a cura di Luciano Caruso e Stelio M. Martini, Collana Le Forme del signifîcato, Iiguori Editore, Napoli, 1974, I volume, pp. 1-15 şi *Le tavole parolibere ovvero „la rivolusjone culturale" dei futurişti,* Luciano Caruso e Stelio
**40**
M. Martini, *in Le tavole parolibere futuriste,* Collana Le Forme del signifîcato, Parte seconda, Iiguori Editore, 1977, pp. 13-50 şi *Postfa^one a commento,* Christopher
Wagstaff, pp. 589-602.
[13] Marcel Raymond, *Da Baudelaire al surrealismo,* Einaudi, Torino, 1948, pp. 253-254: „Tutti i moţi della nostra vita si accelerano, ma non certo ii ritmo interno della nostra durata, di modo che ii «rendimento» poetico della macchina sarâ sempre inferiore".
[14] Ion Bogdan Lefter, *Recapitularea modernităţii. Pentru o nouă istorie a literaturii române,* Editura Paralela 45, Bucureşti, 2000, p. 33. *v=Idem,p.* 182.
[16] *Idem,* p. 83.
[17] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane,* voi. III, *Evoluţia poeziei lirice,* Editura Ancora, 1927.
[18] Pompiliu Constantinescu, *Scrieri,* ediţie îngrijită de Constanţa Constantinescu, cu o prefaţă de Victor Felea, Editura Minerva, Bucureşti, 1967,
vol.V, 1971, p. 149.
[19] Pompiliu Constantinescu, *Ilarie Voronca: Invitaţie la bal (1924-1925); Incantaţii, in Vremea,* anul IV, nr. 215, 29 noiembrie 1931, p. 7, reluat *in Scrieri, ed. cit,* p. 229.
[20] Vladimir Streinu, *Versificaţia modernă, Studiu istoric si teoretic asupra versului liber,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966.
[21] G. Călinescu, „Curs de poezie", *in Pagini de estetică,* Editura Albatros, Bucureşti, 1990, pp. 16-17.
[22] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* Fundaţia Regală pentru literatură şi Artă, Bucureşti, 1941.
1.2.
[23] Adrian Marino, „Echos futuristes dans la litterature romaine", *in Litterature numaine Utteratures occidentales, Rencontres,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1982.
[24] Matei Călinescu, *O încercare de definire a noţiunii de avangardă în literatură* (Prefaţă) *in* Saşa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969.
[25] Anul I, nr. 19, 20 februarie 1909, pp. 2-7.
[26] Adrian Marino, *op. cit.,* pp. 174-175.
[27] *Ştiri literare si Felurite, in Democraţia,* anul II, nr. 2, 8 iunie 1909, p .7.
[28] *Ţara noastră,* anul III, nr. 8, 22 / 7 martie 1909.


[29] *Viaţa Românească,* anul VIII, 1 ianuarie 1913.
[30] *Rampa,* anul II, nr. 316, 8 noiembrie 1912.
[31] Ion Vinea, *Uteratura rusă. Poeţii. Futurism. Acmeism. Adamism. Curente noi, in* ***Facla,*** **anulIV, nr. 40,1913.**

[32] Mircea Scarkt, *Istoria poemei româneşti,* voi. III, Colecţia „Momente şi sinteze", Editura Minerva, Bucureşti, 1986, p .8.
[33] *Manifest activist către tinerime, in Contimporanul,* anul III, nr. 46, mai 1924, p.2.
[34] Ilarie Voronca, *in Punct,* anul I, nr. 6-7, 1924.
[35] Ernest Cosma, *Integral,* anul III, nr. 12, aprilie, 1927, p. 5.
[36] Ernest Cosma, *F. T. Marinetti, in Contimporanul,* anul IX, nr. 93-94-95, 1930, p.2.
[37] *Contimporanul,* anul III, nr. 50-51, 30 noiembrie-30 decembrie 1924, p. 4.
[38] Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, capitolul „Literatura manifestelor", p. 44.
[39] Adrian Marino, *op. cit.,* p. 189.
**40**
*Contimporanul,* anul II, nr. 44, 1923, p. 4.
**44**
Simion Mioc, *Opera lui Ion Vinea,* Editura Minerva, Bucureşti, 1972, pp. 78-79.
[42] Anul IV, nr. 55-56, martie 1925.
[43] *Contimporanul,* anul III, nr. 47, septembrie 1924. Adrian Marino, *op. cit.,* p. 194.
[45] *Contimporanul,* anul III, nr. 46, mai 1924. [46]AnulI, nr. 6-7,1924.
[47] Anul III, nr. 12, 12 aprilie 1927.
[48] Adrian Marino, *op. cit,* p. 195: „Caro Cosma, sono stato preso da innumerevoli occupazioni. Non ho potuto ancora scrivere la grande lettera futurista ai cari amici integralisti di Bucarest. Salutateli caldamente per me pubblican-do queste mie parole nel No dedicato al Futurismo.
Con affetto ed a tutta velocitâ, F. T. Marinetti".
[49] *Integral,* anul I, nr. 3, 1925, p. 6.
[50] *Integral,* anul I, nr. 2, 1925, p. 14.
[51] *Integral,* anul I, nr. 1, 1925, p. 13.
[52] *Punct,* nr. 8, din ianuarie, 1925.
[53] Vezi *Adevărul,* nr. 14221, 43, 7 mai 1930, 43, nr. 14226, 14 mai 1930 şi nr. 14229,43,17 mai 1930.

[54] Tradus în *Contimporanul,* anul X, nr. 96-97-98, ianuarie 1931, pp. 2-3. Ion Pop, *Avangarda în literatura română,* Editura Minerva, Bucureşti, 1990. **Ion** Pop, „Diffusion du futurisme - Roumanie", *in Les Avant-gardes litteraires, ed.dt,* voi. II, chapitre III.
[7] Ov. S. Crohmălniceanu, *Uteratura română si expresionismul,* Editura Minerva, Bucureşti, 1978, pp. 119-120.
[58] *Contimporanul,* anul III, nr. 50-51, noiembrie-decembrie 1924, p. 4.
[59] *Contimporanul,* anul VII, nr. 77, martie 1928.
[60] Anul III, nr. **13-14,** iulie 1927, p. 25.


# *CapholulII*

II. 1. Introducere. Microsociologie a proiectului cultural futurist. II. 2. Ecourile futurismului în literatura manifestelor româneşti de avangardă: o nouă sensibilitate şi o nouă poetică. II. 3. Revistele româneşti de avangardă — o aplicaţie pentru o estetică a receptării

II.l. Voi încerca să conturez profilul sensibilităţii futuriste şi, pornind de la aceasta, componentele noii poetici capabile s-o exprime, într-o analiză comparată a literaturii manifestelor futuriste italiene şi respectiv româneşti, susceptibile de a fi oglindit acest spirit. Analiza va fi precedată de o încercare de a schiţa o microsociologie a fenomenului futurist, cu scopul de a indica sursele conceptuale şi culturale ale acestuia. In ultima secţiune voi ilustra modul în care avangarda românească a fost receptată de public şi modul în care ea însăşi înţelegea să se raporteze la alte avangarde europene şi la propria ei existenţă, pe de altă parte.

Din 1880 pînă în anii '20 ai secolului următor, valorile stabilite de tradiţia culturală traversează o criză profundă. Simptomele acestei crize vor marca în mod fundamental întreaga paradigmă socio-culturală europeană. Matei Călinescu consideră că, din perspectivă istorică, „apariţia şi dezvoltarea avangardei par a fi strîns legate de criza Omului în lumea modernă desacralizată"[1]. Aşa încît nu vom putea aborda principiile conceptuale ale futurismului, tendinţă extremă a avangardei, fără să ne referim la cîteva dintre aspectele cele mai semnificative ale artei moderne pe care futurismul le-a ilustrat explicit.

S-a remarcat în multe studii ponderea filosofiei nietzscheniene asupra futurismului. Aceasta poate fi sintetizată în ideea „dezumanizării artei" (Ortega y Gasset), în sensul că, odată cu „moartea lui Dumnezeu", urmată 

de naşterea Supraomului, Omul trebuia să dispară de pe scena istoriei. „Moartea Omului", conceptul lui Michel Foucault, a făcut o carieră fulminantă, devenind un clişeu filosofic al modernităţii. In cartea sa, *Anti-Oedip,* Gilles Deleuze vorbea despre om ca fiind, „o maşină cu dorinţe" („une machine desirante"). Analogia mecanică ne situează în proximitatea modelului estetic futurist, fidel misticii tehnologismului, pe care-1 va cultiva pentru potenţialul lui metaforic antiumanist şi antiartistic. Anumite sloganuri nietzscheniene se vor confunda cu cele ale

eticii futuriste: apologia luptei, a războiului, a forţei, celebrarea eroismului cotidian şi a vieţii primejdioase („vivere pericolosamente"), a voluntarismului, a voinţei de putere şi a idealului libertăţii absolute. Omul industrial, „omul mecanic format din părţi înlocuibile" („l'uomo meccanico dalie parti cambiabili"), „frumuseţea vitezei" („la bellezza della velocitâ") teoretizată în manifestul *Splendoarea geometrică si mecanică şi sensibilitatea numerică /Lo splendore geometrico e meccanico e la sensiblită numerica* (18 mai 1914), dar prezentă în majoritatea manifestelor, comparaţia între maşina de curse şi *Victoria de la Samothrace* din *Manifestul futurismului /Manifesto del Futurismo* (20 februarie 1909), sînt cîteva dintre componentele cele mai importante ale esteticii futuriste. In *Teoria e inven^one futurista[1],* F. T. Marinetti, printre primii, scria într-un text sugestiv intitulat *Peisajul si estetica futuristă a maşinii /IIpaesaggio e l 'estetica futurista della macchina* despre un fenomen modern absolut nou, care se manifestă prin „nomadism cosmopolit", spirit democratic şi de decadenţă al religiilor, rapiditate a comunicaţiilor internaţionale, concentraţie urbană, înflorire fără precedent a presei, a jurnalismului, elemente care justifică - în opinia sa - o estetică utilitară, funcţională. In viaţa socială modernă de la începutul secolului XX, revoluţia industrială se consolidează aproape exclusiv sub semnul utilitarismului, al liberalismului economic. Industrializarea face obiectul unei apologii pasionate. Toate aceste simptome socio-culturale îşi făceau simţită prezenţa pe deplin şi-n societatea românească, iar influenţele futuriste exercitate asupra literaturii române de avangardă au determinat o şi mai acută conştientizare a lor. O trăsătură caracteristică modernităţii, preluată de futurism şi de avangarde în general, este pasiunea pentru utopie[3], legată de slăbirea sentimentului religios. Potrivit gîndirii futuriste, demersul utopic îl implică pe om în aventura viitorului. In acest sens, semnificaţia termenului ales de F. T. Marinetti pentru a denumi curentul iniţiat — *viitorismul* — este revelatoare.


II.2. Voi începe studiul comparativ al literaturii manifestelor italiene şi româneşti pornind de la unul dintre elementele esenţiale, aspectul cardinal - de fapt - al esteticii futuriste: *apologia maşinismului.* Aceasta constituie un topos al futurismului, pre2ent în toate manifestele importante ca şi-n alte scrieri ale autorului. In *Introducerea* la *Teoria e inven^one futurista,* semnată de criticul italian Luciano De Măria, antologator al manifestelor futurismului, autorul citează un fragment din textul manifest *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilitâ numerica,* în care întăreşte, la rîndul său, ideea că maşina este „simbolul, sursa unei noi sensibilităţi"[4]. Criticul reţine şi o definiţie futuristă marinettiană a maşinii: „maşina «sinteză a celor mai mari eforturi cerebrale ale umanităţii, un nou corp viu aproape omenesc care-1 multiplică pe al nostru»*. Maşina «devine mijlocul privilegiat de a manifesta dominaţia totală a omului asupra naturii»"[5].
Punctul 4 din primul manifest al futurismului este şi el ilustrativ în acest sens: „Noi afirmăm că măreţia lumii se îmbogăţeşte cu o nouă frumuseţe: frumuseţea vitezei. O maşină de curse cu capota ei nouă împodobită cu ţevi groase asemănătoare unor şerpi cu respiraţia explozivă... o maşină urlînd, care pare că goneşte pe mitralii, e mai frumoasă dedt *Victoria de la Samotbrace"[6].* O paralelă asemănătoare mai fusese făcută de către Morasso în *Nuova arma.* Acesta vorbise înaintea lui Marinetti despre „o estetică a vitezei". Paragrafele 4 şi 5 conţin o teză de ordin estetic. Prin urmare, o estetică a maşinii exista în stadiu incipient, la momentul publicării *Manifestului futurismului* (1909), însă noutatea adusă de F. T. Marinetti constă în repropunerea acesteia din perspectiva umanităţii mecanizate. Această viziune va fi dezvoltată de Marinetti în manifestele succesive despre omul multiplicat şi nu mai puţin în proiectul experimentalist al unei estetici a acţiunii, bazată pe ideea dinamismului şi a vitezei.
Prilejuri de reiterare a acestei tematici oferă şi alte cîteva fragmente din secţiunea *Sensibilitatea futuristă /ha sensibilitâ futurista,* din manifestul
* în traducerea pasajelor din manifestele futuriste voi păstra constant punctuaţia din original, pentru a conserva autenticitatea acestui tip de text, chiar dacă ea este de cele mai multe ori incompletă, defectuoasă sau aberantă. Futurismul miza să obţină efecte stilistice din utilizarea *sui-generis* a punctuaţiei. Ca regulă generală, aceasta nu urmează strict normele gramaticii, ci indică ritmul discursiv al propoziţiilor şi frazelor. într-adevăr, multe dintre manifeste au fost iniţial rostite, citite în public, în cadrul manifestărilor de popularizare a curentului. Au fost, deci, discursuri. 

*Distrugerea sintaxei /Distru^ione della sintassi,* publicat la 11 mai 1913. Punctul 12 este aproape o reformulare a ideilor expuse în celelalte manifeste menţionate: „Omul multiplicat de maşină. Nou simţ mecanic, fuziune a instinctului cu randamentul motorului şi cu forţele domesticite"[7]. Toate cele trei paragrafe — 9, 12, 13 — constituie trei ipostaze diferite ale corespondenţei dintre dinamismul conştiinţei şi rapiditatea mijloacelor tehnologice menite s-o exprime.
O perspectivă complementară la constituirea mitologiei futuriste a vitezei este şi identificarea elementelor componente ale evului maşinist (mijloace de locomoţie, locuri destinate acestora) cu semnificaţia divinităţii. Manifestul *Noua religie-morală a vitezei / ha nuova religione-morale della velocită* (11 mai 1916) indică tocmai această asimilare, care astăzi este şi mai actuală, şi mai semnificativă pentru civilizaţia noastră postmodernă: *„Locuri locuite de divin:* trenurile; vagoanele restaurante (a mînca în viteză). Staţiile feroviare [...]. Podurile şi tunelurile [...]. Circuitele de automobile. Filmele de cinema. Staţiile radio telegrafice"[8]. întreaga demonstraţie teoretică a liderului futurist porneşte de la substituţia la propriu a conceptului de religie, din accepţia comună, cu un nou sens mecanic: „Viteza, avînd ca esenţă sinteza intuitivă a tuturor forţelor în mişcare, e în mod natural

*pură;* viteza = sinteza tuturor curajurilor în acţiune. Agresivă şi războinică"[9]. Autorul alcătuieşte un discurs argumentat la modul antitetic, în favoarea cultului vitezei: *,JAorala creştină* a apărat structura fiziologică a omului de excesele senzualităţii. I-a moderat instinctele şi 1-a echilibrat. *Morala futuristă* va apăra omul de descompunerea provocată de încetineală, de amintire, de analiză, de repaus şi de obişnuinţă. Energia umană însutită de viteză va domina Timpul şi Spaţiul"[10]. Aceasta a fost opoziţia esenţială, axul fundamental, din care vor deriva alte idei secundare. Noua etică futuristă are ca paleativ curajul agresiv, războinic. „Viteză = sinteză a curajurilor în acţiune. Agresivă şi războinică". Reversul acestei noi morale este „încetineala" („la lentezza") caracterizată în termeni iconoclaşti: *„Încetineala,* avînd ca esenţă analiza raţională a tuturor oboselilor în repaos, este în mod *fitescjosnică"'*. F. T. Marinetti prezintă polemic o consecinţă de ordin comportamental a „lentorii", care constă





în afişarea prudenţei „pasive" şi „pacifiste". Se observă că elementele antitetice sînt perfect simetrice.
nfilurmoiai o

O ultimă paralelă între cele două ipostaze se poate face şi în privinţa actului comuniunii dintre divin şi uman, recurgînd la termeni profani care exprimă însă fidel noua sensibilitate modernă: „Dacă a te ruga înseamnă comunicare cu divinitatea, a alerga cu mare viteză este o rugăciune."

Francesco Flora, autorul unei cărţi din care un capitol consistent este rezervat futurismului, se referă chiar la aceste pasaje anterior citate, recurgînd aproape la formulările marinettiene. Criticul numeşte *panism material* această viziune a spiritului concentrat în totalitate în materie, care este definitorie pentru „noua religie-morală a vitezei": „Şi pentru el [Marinetti, *n.m.,y E.D.]* beţia marii viteze este bucuria de a se simţi contopit cu unica divinitate [...]. Şi locurile locuite de divin sînt locurile şi lucrurile care dau cel mai mult senzaţia vitezei. *Panism material.* Spiritul tot concentrat în materie"[12].

La capătul acestui periplu prin mitologia maşinismului futurist, iată două perspective paralele, desprinse din două manifeste româneşti de avangardă.

Primul este cel dintîi manifest al revistei *Integral* (nr. 1), publicaţie care a întreţinut relaţii explicite şi directe cu animatorul futurismului italian. Textul este redactat în maniera lapidară, fragmentară a cuvintelor în libertate. Vom observa că prin motivele expuse, textul probează o anume aderenţă la spiritul radical futurist: *„Trăim definitiv sub %odie citadină. Inteligenţă-filtru, luciditate-surpri^a. Ritm-vite^ă.* Baluri simultane... atmosfere concertează — miliarde saxofoane, *nervi de telegraf*din ecuador pînă în poli-fulgere; planeta de steaguri, uzini: un steamer gigant; danţul maşinilor peste slăvi de bitum. O răscruce de ev. Clase descind, economii inedite se construiesc"[13].

Revista *unu* (1928-1932), principala publicaţie a suprarealismului românesc din primul val al avangardei, la început deschisă recuperării tuturor tendinţelor avangardiste, lasă să transpară această disponibilitate chiar din manifestul ei redactat în aprilie 1928. Primele rînduri, de cîte un singur cuvînt fiecare, sugerează prin conţinutul lor semantic analogia cu fragmentele futuriste citate:



„cetitor, deparazitează-ţi creierul.
strigăt în timpan
avion
t.f.f. - radio
televiziune
76 h. p.
marinetti
breton
vinea
tzara
ribemont-dessaignes
arghesi
brâncuşi
theo van doesburg
uraaaa uraaaaaa iiraaaaaaaa
arde maculatura bibliotecilor."

Am întîlnit aceste sensuri concentrate şi în lista futuristă a „locurilor locuite de divin", iar ultimul cuvînt citat ar putea fi indiciul care să permită o lectură în cheie futuristă a manifestului.

Din colectivul redacţional al revistei *75 H. P.* (număr unic, octombrie 1924) — cea mai iconoclastă dintre toate

publicaţiile româneşti de avangardă - fac parte şi poeţii Stephan Roii (redactor) şi Uarie Voronca (director)[14] a căror relaţie cu futurismul a fost deja prezentată în capitolul anterior. Chiar titlul manifestului — *Aviograma* — este un indiciu util pentru înţelegerea filiaţiei lui; lexicul utilizat, de provenienţă futuristă, face parte dintr-un registru tehnicist: „locomotivă", „pulsează", „dinamic", „serviciu maritim", „vibrează", „hipism", „ascensor", „dactilo-cinematograf", „căi ferate".

Ceea ce se remarcă la o analiză a literaturii manifestelor româneşti de avangardă este faptul că, spre deosebire de alte teme futuriste asimilate, apologia maşinismului nu a avut aceeaşi pondere ca tema omonimă din literatura italiană. Referinţele româneşti la tema statutului poetului avangardist, de exemplu, sînt net superioare ca număr de recurenţe. Dar o importanţă considerabilă va dobîndi în literatura română un aspect secundar al acestui filon: modelul uman caracteristic unui univers tehnologizat, acel om reificat, „compus din părţi înlocuibile" („uomo meccanico dalie parti





cambiabili"). Particularităţile acestui personaj le vom regăsi în literatura urmuziană (capitolul final). în apologia tehnologismului a fost identificat în mod obiectiv un simptom extrem de puternic al spiritului secolului, realitate întîmpinată şi de avangardiştii români cu o fervoare extraordinară. Fiecare articol din revistele lor, indiferent de domeniul cultural abordat, porneşte de la invocarea ritmului şi a spiritului nou al epocii, care-şi cere forme proprii de expresie: „Şi mai există o internaţională a publicaţiilor de avangardă din întreaga lume, creînd deasupra graniţelor o atmosferă de emulaţie şi de îndemn reciproc, de schimb de directive şi de inspiraţii care va duce la descoperirea finală a căutatului stil al epocii şi al planetei unificate"[15].

Internaţionalismul avangardei româneşti a fost una dintre cele mai substanţiale intuiţii ale ei în cadrul evoluţiei modernităţii, care îşi revendica atunci primele forme de existenţă. Un alt exemplu: „Mai presus de pulsul individual stăruie pulsul epocei. Există un fond social care fecundă stilul artistului în stilul vremii. Realizările de artă se proiectează pe un perete de contemporaneitate"[16]. Sensibilitatea modernă face posibilă o nouă poetică în măsură s-o exprime. Modelul poetic avangardist românesc a descoperit în cel italian cîteva puncte esenţiale, pe care le-a ilustrat apoi masiv la modul teoretic, şi nu numai, într-o diversitate de ipostaze complementare, în literatura manifestelor. în nici un program teoretic avangardist nu a existat o sistematizare atît de riguroasă a obiectivelor care trebuie urmărite în literatură. *Manifest tehnic al literaturii futuriste /Manifesto tecnico della lettemtura futurista* (11 mai 1912) este cel mai concentrat text teoretic al lui F. T. Marinetti în această privinţă. Principiile expuse vor fi reluate în *Răspunsuri la obiecţii / Risposte alle obie^oni,* apărute la 11 august 1912 (obiecţii primite după publicarea *Manifestului tehnic).* Textul proclamă în chip programatic destruc-turarea limbajului poetic tradiţional, care antrenează toate palierele şi nivelele lui. Se propune o revoluţie a limbajului, o contestare insurgenţă în favoarea unor noi principii care să le răstoarne pe cele anchilozate, vetuste, înainte de a prezenta o analiză comparativă a elementelor comune celor două poetici, să reţinem direcţiile principale propuse de modelul poeziei futuriste. Acest proiect estetic implică impunerea unor noi toposuri poetice: în primul rînd, teoria *cuvintelor în libertate,* care presupune libertatea absolută a imaginaţiei. Poetul creează imagini care rezultă din raporturi absolut imprevizibile, recurgînd la procedeul analogiei spontane: „Iată de ce 



ce imaginaţia poetului trebuie să lege între ele lucruri îndepărtate *fără fire conducătoare,* cu ajutorul cuvintelor esenţiale în libertate"[17]. *{Cuvinte în libertate I Le parole in libertâ)* Teoria tradusă şi publicată în *Contimporanul* a fost adoptată cu mare entuziasm de avangardiştii români în formule mai mult sau mai puţin apropiate de varianta originală, dar păstrînd spiritul fundamental deschis şi multiform al asociaţiilor[18].

Dintre principiile poetice enunţate în *Manifestul tehnic al literaturii futuriste* reţinem pe cele mai importante: *abolirea sintaxei* redusă la gradul ei zero; regulile de coerenţă de la nivelul sintagmei sînt defuncţionalizate. Acest program teoretic este rezumat în primele şase puncte ale *Manifestului tehnic al literaturii futuriste;* „1. Trebuie distrusă sintaxa, aşezînd substantivele la îndmplare, cum apar. 2. Verbul trebuie folosit la infinitiv. 3. Este necesar ca adjectivul să fie desfiinţat. 4. Adverbul trebuie să fie abolit. 5. Orice substantiv trebuie sa aibă dublul lui. 6. Să se abolească şi punctuaţia"[19]. Toate explicaţiile acestor substituţii reductive răspund unei singure exigenţe: *dinamismul expresiei.* Viteza nu este pentru Marinetti numai imperativul absolut al existenţei cotidiene, dar şi regula esenţială a poeticii futuriste, în cazul verbului, infinitivul singur „poate da sensul continuităţii vieţii şi elasticitate intuiţiei care o percepe". Analog se explică şi „abolirea" adjectivului: „Adjectivul avînd în sine un caracter de nuanţă, este de neconceput în viziunea noastră dinamică, pentru că presupune o oprire, o reflecţie". Aceeaşi explicaţie pentru suprimarea punctuaţiei, unde se recomandă uzul semnelor matematice pentru a indica „direcţii ale mişcărilor lirice", dar mai ales pentru „a reda cantitatea rezumînd toate explicaţiile, fără adaosuri". Onomatopeele capătă odată cu revoluţia futuristă a limbajului statutul de obiecte poetice. în *Răspunsuri la obiecţii /Risposte alle obie^oni,* publicate în august 1912, Marinetti explică rolul lor: „Onomatopeea serveşte la a revitaliza lirismul cu ajutorul elementelor brutale, crude, din realitate". Ideea apare reiterată şi-n *Splendoarea geometrică şi mecanică şi sensibilitatea numerică /ho Splendore geometrico e meccanico e la sensibili ta numerica,* unde sînt definite patru tipuri de onomatopee: *„onomatopeea directă elementară realistă', „onomatopeea indirectă complexă şi*

*analogică", „onomatopeea abstractă"* şi *„acordul onomatopeic psihii'.* De la aceste formulări explicative se trece apoi la precizarea valorii stilistice a figurii: „Pasiunea noastră mereu crescîndă pentru materie, voinţa de a o penetra şi de a-i cunoaşte vibraţiile, simpatia fizică care ne leagă de motoare, ne îndeamnă la *folosirea onomatopeei"*[20].





*Abolirea semnificaţiei* tinde către idealul asemantismului total, către nonreferenţialitate. In practica poetică această regulă îşi găseşte ilustrarea în modelul operei lui F. T. Marinetti, *Battaglia Peso + Odore,* de exemplu. Este vorba despre un text scris în mod continuu, neîncadrabil într-o specie literară, „confecţionat" din alăturarea aleatorie a unor cuvinte inventate, cifre, spaţii albe, onomatopee. Autodistrugerea sistematică a limbajului se exercită deliberat şi simultan asupra semnificatului şi semnificantului. Se ajunge astfel la forma unui limbaj transmental. în literatura română aceste procedee au o frecvenţă scăzută în comparaţie cu literatura rusă. Poetica rusă a creat un procedeu grafic, original: — *%aum* — care presupune prezenţa incoerentă într-un text a semnelor de punctuaţie, a cifrelor sau a simbolurilor matematice, acumulate dincolo de orice justificare semantică. Cuvintele *vţaum* sînt semnificând fără semnificaţi. Ceea ce interesează în cazul acestor experimente este simbolismul lexical sau extralexical (tipografic) al sunetelor. Cuvintele se dezintegrează în funcţie de un proiect fonetic prestabilit.

Totuşi în numărul 4 al revistei *Integral,* Ilarie Voronca semnează manifestul *Poezia nouă,* dînd o definiţie a poeziei care are mai multe puncte în comun cu regulile marinettiene enunţate mai sus: „Există un înţeles care trebuie perceput mai presus de inteligenţă şi de logică. Poezia nouă cuprinde ritmul cel mai variat, fără să fie ritm, rima cea mai surprinzătoare, fără să fie rimă"[21]. într-un alt text, Ilarie Voronca extinde principiul perceperii intuitive a sensului, la nivelul cuvîntului şl—1 va aplica cu consecvenţă în propria poezie: „Este într-adevăr penibilă această necesitate de a atribui fiecărui cuvînt un sens imediat. Cuvântul trăieşte dincolo de sens." Acelaşi autor nota în *Gramatică.* „Creatorul nou a sfărîmat deci şi regulele cunoscute ale gramaticii"[22]. în anul următor, Mihail Cosma afirma şi el că „dezrobirea de tirania logică şi sintactică a rodit într-o logică şi sintaxă nouă" *(De la futurism la integralism)*[21']. Eliberarea cuvîntului de constrîngerile logicii curente are două urmări de maximă importanţă: expansiunea unei imagistici dezlănţuite (realizările cele mai spectaculoase regăsindu-se în versurile lui Ilarie Voronca) şi crearea unor poeme comparabile cu cunoscutele „objets trouves" din artele plastice.

Profilul poetului avangardist român şi statutul actului poetic prezintă o serie de trăsături care au fost proprii modelelor futuriste. în acest context, textele italiene de referinţă sînt: *Manifesto del Futurismo / Manifestul*  *futurismului* (20 februarie 1909), *Manifest tehnic al literaturii futuriste IManifesto tecnico della letteratura futurista* şi *Răspunsuri la obiecţii /Risposte alle obie^oni* (11 mai 1912 şi 11 august 1912), *Distrugerea sintaxei. Imaginaţie fără fire. Cuvinte în libertate IDistru^ione della sintassi. Immagina^one sen^a fiii. Parole in liberia* (11 mai 1913) şi *Splendoarea geometrică şi mecanică şi sensibilitatea numerică /Lo splendore geomertico e meccanico e la sensibilità numerica* (11 martie 1914). încă de la început trebuie să precizăm că noua poetică avangardistă se va afla la conjuncţia constructivismului şi a integralismului cu vitalismul futurist. Voi argumenta această ipoteză în capitolele dedicate revistelor de avangardă şi tendinţelor ilustrate de programele lor.

Referindu-se la cadrul literaturii române de avangardă, Mircea Scarlat vorbeşte despre „mişcarea iconoclastă" din jurul publicaţiilor de avangardă, apărute-n intervalul 1922-1933, mai exact, despre „modernismul progra-matic", pe care-1 caracterizează ca „inevitabil partizan", „agresiv", „iconoclast"[24]. Aceşti reprezentanţi români ai avangardei, ca şi futuriştii, îşi revendică o descendenţă artistică withmaniană, vitalistă. O altă influenţă a poeticii withmaniene preluată de futurism şi ilustrată şi de avangarda românească este propensiunea spre eliberarea versului din rigorile prozodice tradiţionale. La începuturile poeziei futuriste stă versul liber. între 1909-1915, revista lui F. T. Marinetti, *Poesia,* pledează cu teorii şi exemple pentru verslibrism: Govoni, Buzzi, Palazzeschi şi Marinetti sînt principalii promotori ai noului stil.

Statutul poetului şi al poeziei depind fundamental de spiritul timpului modern. Aceasta este o realitate asumată lucid de poeţii avangardişti, reprezentind în acelaşi timp însăşi semnificaţia conceptului de *modernolatrie.* (Futuriştii sînt în ordine cronologică primii care au conferit modernolatriei importanţa unui principiu sociologic şi literar major.) Ultimul punct al manifestului din 1909 oferea exemplificări în acest sens: „Noi vom dnta marile mulţimi agitate de muncă, de plăcere sau de revoltă; vom dnta mareele multicolore şi polifonice ale revoluţiilor în capitalele moderne; vom dnta vibranta fervoare nocturnă a arsenalelor şi a şantierelor incendiate de violente lune electrice, gările lacome, devoratoare de şerpi ce fumegă; fabricile atârnate de nori prin frînghiile răsucite ale fumurilor lor"[25].

Idealul marinettian de a converti lumea la ideile şi principiile sale artistice este pus în aplicare prin demersul de a lansa manifeste extrem de variate, ca problematică: *Splendoarea geometrică şi mecanică şi sensibilitatea nu-*





*merică / luo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (11 martie 1914), *Noua religie-morală*

*a vitezei /IM nuova religione-morak della velocită* (11 mai 1916), *Teatrul futurist sintetic (Netehnic — dinamic— simultan — autonom - alogic - ireal) II teatro futurista sintetica {Atecnico - dinamico - simultaneo -autonomo — alogico — irreale),* elaborat între 1915-1916, *Manifestul cinematografuluifuturist /IM cinematografia futurista* (11 septembrie 1916), *Teatrul aerian futurist /II teatro aereo futurista* (1914), *Manifestul Aeropicturii /Manifesto dell'Aeropittura* (1929).
*Modernolatria* este un cult în care se concentrează întregul patos al mişcării. Este o religie a dinamismului sub toate formele prin care acesta se manifestă în viaţa modernă, în domeniul tehnicii, al mijloacelor de transmitere şi comunicare. Cumulînd toate atributele modernităţii, viteza devine pentru futurişti obiectul central al unei mitologii proprii. O ilustrare în manifestele româneşti din anii '20-'30 a acestei realităţi artistice este şi enumerarea doar aparent întâmplătoare, în *Aviograma,* a unor termeni din registrul maşinismului şi al civilizaţiei moderniste: „Vibrează diapazon secolul", „hipism ascensor dactilo-cinematograf', „afişele luminoase", „fluctuaţia dolarului".
In prima parte din manifestul *Distrugerea sintaxei. Imaginaţie fără fire. Cuvinte în libertate /Distru^one della sintassi. Immagina^one sen^afili. Parole in libertă* (11 mai 1913), intitulată *Sensibilitatea futuristă /LM Sensibilită futurista,* Marinetti a pledat în mod explicit pentru ideea simultaneismului trăirii, aproape de pulsul trepidant al străzii. Această primă parte rezumă trăsăturile noii sensibilităţi de la începutul secolului, care impune implicit o nouă estetică şi o poetică experimentală ale căror reguli sînt enunţate în a doua parte a manifestului: „Futurismul se bazează pe înnoirea completă a sensibilităţii umane, ca efect al marilor descoperiri ştiinţifice"[26]. Componentele sensibilităţii futuriste sînt „accelerarea vieţii", „oroarea de ceea ce e vechi şi cunoscut" şi, în schimb, „dragostea pentru nou şi neprevăzut", „pasiunea pentru oraş", „noul simţ mecanic". Insă punctul cel mai important din poetica futuristă a vitezei este cel care fixează consecinţele vieţii moderne asupra scrisului: „Deprinderea pentru viziunile fugitive şi pentru sintezele vizuale creată de iuţeala trenurilor şi automobilelor, care privesc de la înălţime oraşe şi cîmpii. Oroare de încetineală, analize şi


explicări minuţioase, dragoste pentru iuţeală şi rezumat. Povesteşte-mi totul repede, în două cuvinte"[27].
In *Manifestul pictorilor futurişti /Maniofesto dei pittori futurişti,* se reiterează ideea conjuncţiei artei şi a vieţii într-un secol trepidant, cu metropole şi ritmuri halucinante: „Aşa cum strămoşii noştri au extras materie artistică din atmosfera religioasă care le copleşea sufletele, tot astfel noi trebuie să ne inspirăm din miracolele palpabile ale vieţii contemporane, din puternica reţea de viteze care învăluie Terra [...], din lupta convulsionată pentru cucerirea necunoscutului". In rezumat, autorii manifestului repetă acest imperativ al noii lor concepţii despre arta înţeleasă ca atitudine existenţială: „Să redăm şi să elogiem viaţa cotidiană, continuu şi impetuos transformată de ştiinţa victorioasă"[28].
Ecourile acestei conştiinţe a trăirii simultane cu ritmul epocii se propagă şi-n literatura manifestelor româneşti. Retorica futuristă a marilor elanuri eroice, a gesturilor inaugurale, absolute, oferă avangardei româneşti un lexic de utilizat ca atare. Iată un exemplu în *Manifest activist către tinerime:* „România se construieşte azi. în ciuda partidelor buimăcite, pătrundem în marea fază activistă, industrială. Oraşele noastre, drumurile, podurile, uzinele ce se vor face, spiritul, ritmul şi stilul ce vor decurge nu pot fi falsificate de bizantinism, ludovicism, copleşite de anacronisme"[29].
Ideea care-i preocupă constant pe poeţii de avangardă, sincronizarea poeziei cu pulsul epocii, le este familiară şi celor de la grupul *Integral.* Iată un pasaj din textul manifest, apărut în primul număr, din 1 martie 1925: *„Trăim definitiv sub ^odie citadină."* Manifestul conţine şi alte fragmente insistînd în jurul aceleiaşi idei: „Propriile invenţii ne-au covîrşit. Gîndul trebuie să depăşească însăşi viteza". Finalul textului include şi concluzia, sintetizînd toate elementele anterior expuse: „NOI: *Sintetizam voinţa vieţii din totdeauna, de pretutindeni* şi eforturile tuturor experienţelor moderne. *„Cufundaţi în colectivitate îi creăm stilul după instinctele pe care de-abia şi le bănuieşte"*[10]. Sublinierile aparţin autorilor, aceste sintagme fiind sugestive prin ele însele, deoarece conţin chintesenţa mesajului formulat de grupul *Integral.*
Un punct de vedere similar, referitor la spiritul modern, dar mai ales la poetica desemnată să-1 exprime, apare formulat şi într-un manifest important, deja citat, *Gramatică:* „sufletul fiecărei epoci îşi cere desăvîrşirea lui... şi


întru această realizare, sensibilitatea vremii îşi făureşte ea însăşi purtătorii ei de cuvînt"[31]. Cam aceleaşi principii formulate de F. T. Marinetti în *Manifestul tehnic al literaturii futuriste* apar şi în acest text românesc. Autorul manifestului propune reconsiderarea poeticii în termeni de antilimbaj, de abolire a oricărei comunicări orale sau scrise, pornind de la un nou sens al materiei lingvistice, care se doreşte autonomă, eliberată de constrîngeri logice. Iată o definiţie a asemantismului: „Cuvîntul trăieşte indiferent de sens precum fierul, piatra sau plumbul." Lapidaritatea formulărilor şi similitudinile reperabile chiar la nivelul vocabularului probează din nou apropierea de manifestul futurist citat: „Cuvîntul liber, fulgerător alunecă singur ca un stilet în meningea cititorului. Ochiul nu clipoceşte bleg. Verbul zgîrie cer"[32]. Recunoaştem aici rezonanţele cuvintelor în libertate futuriste ca şi nevoia concentrării extreme a expresiei, dorită de Marinetti. Nu este vorba de simple formulări fanteziste, pentru că mai departe, Ilarie Voronca va face referinţe extrem de subtile şi de percutante care indică o

înţelegere adecvată a rolului analogiei, ajungînd pînă la sugestiile „lirismului multiliniar"* *(ii lirismo multilineo)* de provenienţă futuristă: „Artistul nou aduce odată cu sensibilitatea lui o personală ordine a termenilor propoziţiei" sau „Nu licenţă ci liberă înşiruire a cuvintelor. Există pentru noi o savoare aproape senzuală a înlănţuirii în ciuda sensului cuvintelor." In acelaşi spirit marinettian, poetul român va cere abolirea gramaticii şi a logicii, vestigii ale unei literaturi desuete: „Rezultatul unei experienţe noi va aduce deci şi o logică nouă, aparent nelogică, mai întîi după îndelungi întrebuinţări înscrisă oficial în catalogul vechei logici." Substituţia logicii cu „libera înşiruire a cuvintelor" conduce la abandonarea gramaticii, manifestul încheindu-se cu un îndemn deconcertant adresat poeţilor: „Faceţi greşeli de gramatică." Prin urmare, abolirea sintaxei, a semnificaţiei, autodistrugerea limbajului devin un triplu deziderat poetic. Prin propunerea de a defuncţionaliza sistemul raţional şi logic se încearcă, de fapt, minarea a înseşi esenţei culturii şi a tradiţiei occidentale logice, rezonabile, renunţarea la trăsăturile portretului

* Am tradus literal termenul futurist, pentru a fi cît mai aproape de sensul original, deoarece Marinetti face referinţă în manifestul *Distrugerea sintaxei Imaginaţie fără fire Cuvinte în libertate* la „linii de analogii şi senzaţii", unele olfactive, altele vizuale sau auditive, care formează fascicule şi lanţuri de senzaţii simultane. 56



robot al omului ideal pe care tradiţia carteziană 1-a impus. Aceste propoziţii formulate de Ilarie Voronca ar putea sta alături de cele mai fine observaţii din teoria literaturii începutului de secol XX.

In afara textelor teoretice deja citate, Marinetti îşi exprimă oroarea de logică şi în manifestul *Să ucidem Clarul de huna /Uccidiamo ii Chiaro di luna.,* publicat în aprilie 1909: „Şi nu am alungat încă din creierul nostru lugubrele furnici ale înţelepciunii... Avem nevoie de nebuni!... Haideţi să-i eliberăm! Ne-am apropiat de zidurile îmbibate de bucurie solară [...] unde treizeci de macarale metalice ridică ţipînd, vagonete pline cu lenjerie care fumegă, rufe inutile ale acelor Puri, spălaţi deja de orice murdărie a logicii"[33]. Rolul artistului nu poate fi decît unul mesianic, de herald al viitorului: artistul trebuie să fie purtătorul unor alte principii: „...scoborînd în concertul de fulgere de pe muntele Sinai, cu tablele logicii noi în mîini"[34]. Aceste principii ar putea fonda o artă nouă, purificată, rostul artistului fiind acela de a căuta „linia, cuvîntul, culoarea pe care n-o găseşti în dicţionare" *(Aviograma)*[35] sau „să creeze o poezie agilă, componentă a universului electricităţii şi al vitezei" (Stephan Roii)[36].

In numărul 1 al *Integralului,* artiştilor ca şi spectatorilor li se cere să demonstreze că au capacitatea de a se adapta la o trăire interioară extrem de dinamică: „Artişti - seismografe, cititori, spectatori şi voi oameni cum-secade, fiţi seismografe!" *(Poezia noua)*[31]. Pentru Ilarie Voronca „expresia poetului e plină de cutezare, de savoare absurdă: târnăcop, bumerang, salt întrednd în înălţime toate performanţele mondiale"[38]. Acest statut teoretizat al poetului îşi va găsi ilustrarea în cîteva poeme semnate de Stephan Roii, Ilarie Voronca, Ion Vinea. *Invenţia,* proclamată încă din paginile revistei *75 H. P.,* va constitui pentru toate orientările avangardiste un etalon al judecăţii de valoare la care este supus poemul. Inovaţia e circumscrisă astfel unei viziuni fervente, dinamice, cu origini în filosofia bergsoniană, aşa cum Marinetti însuşi va explica în manifestele sale. Ion Pop[39] prelungeşte această sugestie: inovaţia, ca proces, nu poate fi separata de trăire, pentru că numai trăirea poate cuprinde integral semnificaţiile ei.

Următoarele consideraţii îşi propun să surprindă în mod explicit şi punctual în ce a constat ideea de inovaţie a actului poetic: *statutul imaginii poetice.* Aceasta se constituie invariabil în funcţie de principiul *analogiei:*





Marinetti invoca sugestiile filosofiei lui Bergson, opunînd inteligenţei, intuiţia. In *Răspunsuri la obiecţii /Risposte alle obie^ioni* (11 august 1912), liderul futurist expune întreaga dialectică a acestei antinomii: „Aceia care au priceput ce înţelegeam prin *ură a inteligenţei* au vrut să întrevadă aici influenţa filosofiei lui Bergson [...]. Prin *intuiţie,* înţeleg o stare a gândirii aproape în întregime intuitiva şi inconştientă. Prin *inteligenţă,* înţeleg o stare a gîndirii aproape în întregime intelectivă şi voluntară." în acelaşi fel explică Marinetti statutul cuvintelor în libertate. Legat de aceasta, teoreticianul instituie, în fine, conceptul de „lirismo multilineo", în textul său manifest *Distrugerea sintaxei,* unde apare pentru prima oară unul dintre cuvintele magice ale futurismului: *simultaneismul.* Spre finalul manifestului, Marinetti explică în ce constă *ii lirismo multilineo*[Aa]*:* este mijlocul prin care crede că va obţine simultaneitatea lirică, obsesie împărtăşită şi de pictorii futurişti: *„lirism multiliniar* cu ajutorul căruia eu sunt convins că voi obţine cele mai complicate simultaneităţi lirice". Termenul „simultaneitate" este împrumutat de Marinetti din discursul prietenilor săi pictori.

In mod concret, acest procedeu presupune perceperea simultană a „lanţurilor de culori, sunete, mirosuri"[41]. „Una dintre aceste linii [şiruri de senzaţii, *n. m., E. D.]* poate fi de exemplu olfativă, cealaltă muzicală, cealaltă picturală." Principiul acestor interferenţe apare detaliat în alte cîteva pasaje: „Să presupunem că lanţul senzaţiilor şi analogiilor picturale domină asupra altor lanţuri de senzaţii şi analogii: el va fi tipărit în acest caz cu un caracter mai gros decît acelea din a doua şi a treia linie (una conţinînd, de exemplu, lanţul de senzaţii şi analogii muzicale, cealaltă lanţul de senzaţii şi analogii olfactive)." F. T. Marinetti generalizează procedeul, proiectîndu-1 îhtr-un plan mult mai extins şi afirmînd că acesta va putea ilustra astfel fondul analogic al vieţii. Acelaşi demers

apărea exprimat deja din *Manifesto tecnico della letteratura futurista:* „Numai cu ajutorul analogiilor foarte ample un stil orchestral, în acelaşi timp policrom, polifon, şi polimorf, poate îmbrăţişa viaţa materiei"[42]. Aşadar, poezia se constituie din lanţuri de analogii, din reţele de imagini enigmatice, din metafore abstruse. Acelaşi principiu al analogiei funcţionează şi cu referire la domeniul zborului. în 1907, F. T. Marinetti publica *UA.eroplano del Papa,* primul gest de exaltare lirică a zborului şi a perspectivelor aeriene în *cuvinte în libertate.* Mai există un manifest al 



aeropictorilor futurişti, urmat în *Teoria e invemqone* de un alt text, intitulat *Perspectivele aeriene ale peisajului italian /Le prospettive aeree delpaesaggio italiano.* Noutatea de viziune conţinută în aceste pagini trimite acum la percepţia „perspectivelor schimbătoare ale zborului" /„le prospettive mutevoli del volo" şi la faptul că „fiecare aeropictură conţine simultan dublul mişcării aeroplanului şi a rnîinii pictorului, care mişcă creionul; [...] Tabloul trebuie să fie policentric."

Sintetizînd, vom spune că fragmentele panoramice de realitate, văzute din zbor, ilustrează fiecare suprapunerea cu celălalt, cu culori şi forme care fuzionează, rezuldnd în final un tip de armonie total diferit de experienţele anterioare. Aceasta este şi viziunea pictorilor futurişti despre rolul analogiei. Poeţii o vor transpune în poezie cu ajutorul cuvintelor în libertate.

Conceptul de simultaneitate pătrunde în vocabularul futurist odată cu *Prefaţa la Catalogul Expoziţiilor de la Paris, londra, Berlin, bruxelles, Miinchen, Hamburg, Viena* (febr. 1912), semnată de Boccioni, Carrâ, Russolo, Balla şi Severini, dar care se atribuie lui Boccioni. Alte conotaţii vin să se adauge celor deja prezentate: „Simultaneitatea stărilor de suflet în opera de artă: iată scopul ameţitor al artei noastre" sau „Pentru a-1 face pe spectator să trăiască în centrul tabloului [...] trebuie ca tabloul să fie sinteza *a ceea ce ne amintim şi a ceea ce vedem"*[4?1]. Marcel Raymond[44] exemplifică tipul de poem simultaneist prin *Zone* (Apollinaire). în acest poem, criticul observă juxtapunerea pe un plan unic, fără tranziţie şi fără vreo legătură logică aparentă a elementelor disparate, a senzaţiilor, raţionamentelor, amintirilor care fuzionează în fluxul vieţii psihologice.

în literatura română, Ilarie Voronca va construi un discurs poetic a cărui miză majoră este *imagismul,* nu fără accente şi incidenţe futuriste. S-a remarcat, în cazul lui Ilarie Voronca, excesul de imagini, faptul că mişcarea imaginaţiei o concurează şi tinde s-o depăşească pe cea a gîndirii. Poate că unul dintre textele româneşti în care există cele mai evidente afinităţi cu semnificaţia futuristă a analogiei atît în poezie cît şi în artele plastice, este manifestul *Poezia nouă* sau *Cicatrizări,* semnat de *acelaşi inepuizabil şi multiform* Ilarie Voronca[45]. După ce arată că în pictură descoperirea fundamentală, punctul de plecare a fost considerarea obiectului ca *obiect în spaţiu,* posedînd toate elementele de echilibru ale volumului, autorul transferă acest principiu în cadrul poeziei: „poezia încetează de atunci a mai fi subiect: în locul









fotografiei sau povestirii, elementele considerate în spaţiu capătă o existenţă acută". Eliminarea logicii din structura poemului apare ca nouă regulă estetică: „Fraza devine luminoasă, cu o ordine proprie uneori, invenţia surpriză a poetului drumului de fier de azi". Pe de altă parte, primatul *senzaţiei* se impune în viziunea poetului, cu necesitate: „Dincolo de înregistrările trecute sau prezente, senzaţia prinsă stea în cleştele poemului actual, înviorează, uimeşte, pătrunde ca o injecţie". Ilarie Voronca pledează la capătul demonstraţiei în favoarea noii logici a poeziei: „Orice vers e o sumă de noi posibilităţi, o altă soluţie a ecuaţiei primare".

Reiterat şi într-un alt loc, revine obsedant un alt reper semnificativ pentru definirea poeziei — descătuşarea de constrîngerile logicii —, în formularea următoare, decupată din *Aviograma:* „Gramatica, logica, senti-mentalismul ca agăţătoare de rufe"[46].

In 1914, Ion Vinea publicase în *Facla* articolul 0 *nouă şcoală: Simulta-neismul.* Comentind principiile şcolii, autorul atrăgea atenţia asupra celei mai importante noutăţi aduse de cubism: încercarea de a exprima mişcarea în mod simultan, nu succesiv, cum procedase „arta veche". Prezenând cu înţelegere noua estetică simultaneistă, scriitorul îşi manifesta rezerva faţă de „poemele simultaneiste", fără să nege totuşi posibilitatea că teoria va rodi în viitor. Adepţi ai şcolii nu s-au afirmat la noi, dar ideea simultaneismului plutea în aer. Ilarie Voronca milita pentru „sintetism", iar alţi colegi pentru „integralism" şi „pictopoezie". Ideea manifestării simultane a spiritului epocii extinsă asupra tuturor artelor, avea să conducă redacţia *Integral* la alegerea titulaturii secunde, *Revistă de*

*sinteză modernă,* pentru publicaţia lor. Acelaşi imperativ estetic este împărtăşit în mod constant şi de celelalte publicaţii semnificative: *Contimporanul* (organizează manifestări la care literatura se întîlneşte cu plastica, muzica, dansul, teatrul), *Integral* şi *Punct,* în cea din urmă citată, Ilarie Voronca lansează termenul „sintetism": „Toate străduinţele omului de azi şi de totdeauna, toate realizările din orice făgaş, matematică, astronomie, medicină, chimie, inginerie, toate s-au cumulat fecund în arta aceasta, al cărei nume îl vom striga în plin: SINTETISM" *{Glasuri)'-*[1]. Susţinînd că după primul război mondial, „arta nu se mai risipeşte fragmentar", autorul conchide: „astăzi realizările de *artă sintetică,* poezie, construcţie, vestesc tumultuos, viril, SECOLUL - SINTEZĂ".





Mihail Cosma teoretiza şi el sintetismul: „De la spiritul unilateral şi îngust al încercărilor separate, de la exploatarea pe parcele a sensibilităţii noastre, am ajuns la enorma sinteză contemporană: INTEGRALISM"[48]. Mircea Scarlat[49] afirmă că dorinţa de sinteză a avangardei româneşti a rămas „cel mai drag vis" al reprezentanţilor acesteia. Criticul nu neagă comunicarea realizată între arte, dar nu este de acord că s-ar fi realizat interferenţa lor. Remarcam în capitolul precedent că pictopoezia nu a ajuns o practică literară extinsă la noi, însă există suficiente elemente ca să putem vorbi de zone de literatură tipografică şi-n literatura noastră. Capitolul dedicat revistei *75 H. P.* va fi o pledoarie în favoarea acestei idei. însă este adevărat că în celelalte literaturi futuriste, fuziunea domeniilor artistice a fost o realitate mai complexă (Italia, Rusia). în această ultimă accepţie, amintim un concept enunţat prima oară de Nietzsche, adecvat pentru caracterizarea întregii crize a modernităţii în artă. Conceptul este reluat de Matei Călinescu. Potrivit lui Nietzsche, *teatrocraţia*[50] desemnează un fenomen cultural de criză caracterizat de suprapunerea şi interferenţa artelor, rolul creatorilor fiind asemănător aceluia al *actorului,* al *histrionului.* Revenind la futurism, reprezentanţii acestuia denumeau *sui-generis* conceptul prin termenul de „polimaterismo". O altă aplicaţie a ideii de simultaneism este conţinută în demersul artistic cubist la origini, de a reconstitui obiectele, cuvintele şi relaţiile dintre ele, după ce ele au fost selectate în funcţie de anumite calităţi complementare. In studiul *Simultaneisme — libertisme, Les soire'es de Paris* (1914), Apollinaire utiliza — cu referire la Robert Delaunay - termenul „simultan", pe care acesta din urmă 1-a împrumutat de la futurism.

Punctul comun care apropie futurismul de cubism constă în importanţa acordată de aceste curente reconstrucţiei obiectelor şi descoperirii relaţiilor imediate dintre ele. G. Apollinaire consacră, în 1916, un articol al său, *Simbolism plastic şi simbolism literar / Symbolisme plastique et symbolisme litteraire,* futurismului, pentru care pledează cu căldură, emiţînd părerea că opera plastică corespunde operei poetice: „Cuvintele alese după calităţile lor complementare, şi înlocuite prin grupuri sau separate, constituie o tehnică pentru a exprima o subdiviziune prismatică a ideii, o întrepătrundere simultană de imagini", ceea ce în pictură se traduce prin „divizionism al formelor şi întrepătrundere a planurilor"[51]. Poemele





simultaneiste nu erau la acel moment o noutate absolută, tehnica fusese experimentată deja în poezia lui Mallarme. Revine însă futurismului rolul de a le repune în discuţie şi de a le reactualiza teoretic. Apollinaire încearcă să se solidarizeze acestuia şi poeţilor care au practicat forme de poezie tipografică. Astfel iau naştere caligramele şi ideea *cubo-futurismului*[52]*,* care reprezintă un dozaj imprecis între cele două tendinţe. Recurgînd la acest concept, obţinem implicit o cheie de lectură, desigur, nu unica, pentru operele poeţilor Reverdy, Apollinaire, Cendrars, Salmon. Vehiculată frecvent în estetica futurismului, dimensiunea plastică a poeziei este preluată şi în modelul poetic al literaturii române de avangardă.

Studiul *Les Avant-gardes litteraires au XX" siecle* conţine într-o secţiune teoretică indicii utile pentru definirea poemului. Raportîndu-ne la cadrele convenţiilor formale ale esteticii futurismului, observăm tendinţa poemului de a se deschide spaţiului, dobîndind gratie acestuia o autonomie care refuză orice altă referinţă în afara propriei sale existenţe. Operele futuriştilor ruşi şi *Battaglia Peso + Odore,* de exemplu, a lui F. T. Marinetti, sînt cele mai edificatoare din acest unghi de vedere.

„Constelaţia de intervaluri"[53] stă la baza structurii înseşi a poemului, creat prin succesiunea instantaneelor sau a momentelor a căror proiecţie discontinuă punctează ritmul sincopat al poemului. *Constelaţia* este un cuvînt cheie pentru acest tip de poetică, dar poate fi aplicat şi pentru alte experimente artistice ale avangardei. Perspectivele inedite revelate prin cuvinte (sau sunete, culori, linii) nu pot fi decît cele ale unei realităţi în mişcare, ale cărei tensiuni interioare se înscriu, în acelaşi timp, în spaţiu şi timp, în gîndire, în privire. Ideea de mişcare face parte din compoziţia poemului, ca şi dispersia sintactică, tipografică. Aceasta conduce la sugestia „spaţiilor albe" („silences blancs" - Mallarme). Poemul futurist citat ca şi cele cubo-futuriste se desfăşoară în toate direcţiile, structura lui disparată se reorganizează, în realitate, într-un mod care-1 face să pară deschis. E vorba de aşa numitele *poeme-tablou (Jespoemes-tableaux),* a căror ilustrare sînt şi „caligramele" lui Apollinaire. Construcţia lor presupune faptul de a imagina plastic poemul, prin figurarea tipografică a temei poetice. Aceste experimente textuale avangardiste aveau să reprezinte punctul de plecare pentru poezia concretă, poezia fonică, pentru spa-ţialism şi arta permutaţională. O astfel de pagină, adresîndu-se privirii 

fugare, care precede şi provoacă lectura, trebuie să anunţe desfăşurarea compoziţiei. în acest caz, Marcel Raymond[54] vorbeşte despre posibilitatea unei *lecturi superficiale* care premerge *lecturii liniare* şi introduce ideea unei compoziţii de suprafaţă. Pe măsură ce unitatea lui psihologică se dezagregă, poemul pare că simte nevoia să se conformeze unui principiu de unitate vizuală.
Pictorii futurişti fac din reprezentarea tipografică noutatea fundamentală, asimilabilă unei iconografii picturale: obiectul este reprezentat nu doar sub un singur aspect ci în forme multiple, în spaţiu şi în secvenţialitate temporală. Această iconografie va transforma poezia în aparenţa sa. Ritmul se rupe nu numai la nivelul sonorităţii şi al sensului, ci şi pe planul dispunerii cuvintelor, a literelor în pagină. Una dintre primele tentative este cea a lui Marinetti în *Battaglia Peso + Odore,* introdusă ca exemplificare în suplimentul teoretic la *Manifesto tecnico della litteratura futurista* (11 august 1912). Punctuaţia este suprimată. Poemul-tablou e deja o realitate literară în Italia, cînd apare ciclul *Zang Tumb Tumb* (1914), graţie evoluţiei stilului paroliber*, care începuse să producă opere cu puţin timp înainte. Nicolae Manolescu citează în studiul său *Despre poezie*[55] o deviză a autorului *Caligramelor.* „E timpul să ne deprindem inteligenţa să înţeleagă sintetico-ideografic în loc de analitico-discursiv." Poemul ar reprezenta astfel o comunicare non-verbala „un obiect în şi despre sine". Nu trebuie pierdută din vedere „producţia" poeticii futuriste din aşa-numitele *tavoleparolibere*** (ilustraţii sau poeme tipografice), care au deschis o pagină nouă şi foarte importantă în experimentalismul avangardist european. Regulile literaturii tipografice, fixate în *Distru^ione della sintassi Immagina^ione sen^afili Parole in libertă* sînt şi astăzi utilizate invariabil în redactarea textelor pe computer: „Revoluţia

I

* *Parolibero* — termen format prin contragerea sintagmei „parole in liberta". II preiau cu o încercare de adaptare a desinenţei de singular „o" la limba română, care se pierde rezultînd termenul „paroliber". Analog voi proceda în cazul termenului „paroliberismo" (= stilul paroliber). Traducerea termenului în limba română se poate dovedi aproximativă, de aceea, ca şi în cazul termenilor *rady-made, word-imagery, ursonate,* intraţi ca atare în limbă, păstrez o formă aproape identică cu originalul.
" Aceeaşi explicaţie, la care adaug faptul că în acest caz nu propun nici o traducere. In original: sg. „tavola parolibera", pi. „tavole parolibere".



1



mea este îndreptată împotriva aşa-zisei armonii tipografice a paginii, care se opune fluxului şi refluxului, salturilor şi izbucnirilor stilului ce curge pe pagină. De aceea noi vom folosi pe aceeaşi pagină, *trei sau patru culori diferite de cerneală,* şi încă douăzeci de caractere diferite, dacă e nevoie. De exemplu: *cursiv* pentru o serie de senzaţii similare şi rapide, *bold* pentru onomatopeele violente etc. Prin această revoluţie tipografică şi prin această diversitate multicoloră de caractere eu îmi propun să dublez forţa expresivă a cuvintelor"[56]. Ideile acestea revin nuanţate în manifestul *Splendoarea geometrică şi mecanică şi noua sensibilitate numerică /Lo Spledore geometrico e meccanico e la nuova sensibilită numerica,* ca şi într-un text mai puţin cunoscut, *Tehnica noii poezii /La tecnica della nuova poesia,* unde apar rezumate trei tipuri de *paroliberismo* sau *lirism paroliber. tavole parolibere, parole in liberia, parole in liberia di aeropoesia.* Vom putea constata, la o analiză a revistei *75 H. P.,* că această teorie a unei noi poetici tipografice nu va rămîne fără ecou în literatura română de avangardă. Un alt exemplu ar fi manifestul din primul număr al revistei *Integral,* redactat cu mai multe tipuri de caractere. Toate documentele prezentate în primul capitol şi cele pe care le vom expune în secţiunile dedicate revistelor de avangardă vor proba faptul că avangardiştii români erau la curent cu aceste teorii.
Indicii care să dovedească contactul literaturii române de avangardă cu aceste idei există: manifestul *Pictopoe^ei* este o operă plastică şi literară, în acelaşi timp. De asemeni, *Aviograma* conţine spatii albe, dimensiuni diferite ale caracterelor, care apar „aruncate" pe pagină în moduri deconcertante, în general, aspectul revistelor româneşti de avangardă este şi el edificator în anumite cazuri. S-ar mai putea aminti cîteva poeme de Stephan Roii, incluse în volumul de poezie *Ospăţul de aur,* scrise într-o manieră similară, precum şi alte versuri semnate de Ilarie Voronca şi Mihail Cosma. Există, desigur, şi un suport teoretic circumscris temei. în *Manifest activist către tine-rime,* una dintre exigenţele inovaţiei este enunţată astfel: „Vrem *expresia plastică* şi rapidă a aparatelor Morse"[57]. Pentru statutul plastic al literaturii pledează şi *Poezia nouă* (1924): „Materialul poeziei (ca şi al picturii) poate fi acelaşi ca al poeziei de totdeauna"[58]. Rămînînd la acelaşi text, din faptul că poezia „devine dintr-odată universal umană, poezie-poezie, poezia planşă de inginer, creier, organism viu integrat simplu între fenomenele naturale" se remarcă accentul pus pe plasticitatea, materialitatea concretă a poemului.

64

Un fragment din *Gramatică,* referitor la concreteţea cuvîntului, îşi găseşte corespondentul într-un pasaj din *Manifest activist către tinerime.* „Cuvîntul trăieşte indiferent de sens precum fierul, piatra; artistul adevărat creează fără simbol, în pămînt, verb"[59]. în *Manifestul activist* ideea e formulată în mod asemănător, făcîndu-se însă referinţă la domeniul artelor plastice: „Vrem artele plastice [...] expresie a formelor şi a culorilor pure în raport cu ele însele"[60]. Cît priveşte poezia, creatorii descoperă întoarcerea la „cuvintele în libertate" futuriste, aşa cum sugerează indicaţia finală din *Gramatică.* „Nu licenţă, ci liberă înşiruire de cuvinte. Verbele descoperite de simbol capătă adevărata realitate". Această vitalitate se manifestă prin capacitatea „cuvîntului dansator descătuşat" de „a sări din rînduri", „de a sparge fraza". *Exigenţa expresiei poetice lapidare* este şi ea de provenienţă futuristă. Propunîndu-şi în *Cuvinte în libertate* să lămurească modul în care un poet „trăitor într-o zonă de viaţă intensă (revoluţie, război, naufragiu, cutremur etc.)" îşi va povesti impresiile, animatorul mişcării italiene scrie: „Va începe prin a distruge brutal sintaxa din vorbire. Nu va pierde timp să construiască fraze. îşi va bate joc de punctuaţie şi adjectivaţie. Va dispreţui rafinateţuri şi nuanţe ale limbajului, şi în fugă, va arunca acolo gîfîind în nervii lui [ai limbajului*, n. m., E. D]* senzaţiile sale vizuale, auditive, olfactive, în funcţie de fluxul lor urgent"[61].

în *Cicatrizări,* Ilarie Voronca oferă o perspectivă apropiată, afină într-o anumită măsură cu cea futuristă, definind imaginea poetică astfel: „Poemul ţipă, vibrează, dizolvă, cristalizează, umbreşte, zgîrie, înspăimîntă sau calmează. Imaginile se îmbulzesc nu în comparaţii sterpe, ci în asociaţii fulgere, frunziş în noapte"[62]. Este aproape o altă variantă a stilului-reportaj preconizat de Marinetti şi menit „să întindă imense reţele de analogii asupra lumii". Chiar şi expresia telegrafică poate fi întâlnită în indicaţiile lui Marinetti. Poetul — scrie acesta — „va da astfel fondul analogic al vieţii, telegrafic, adică cu aceeaşi rapiditate economică impusă de telegraf reporterilor şi corespondenţilor de război pentru relatările lor generice"[63] *{Cuvinte în libertate).* în aceiaşi termeni laconici se vorbeşte despre statutul poetului şi în *Aviograma:.* „telegraful a ţesut curcubee de sîrmă; iradiator declanşează stigmat aed alfabet dentar", „Şi cînd formulă va deveni ceea ce / Facem ne vom lepăda şi de / Noi", „Noi în aerul anesteziat / cablograme cîntă diastola stelelor devalizat gîndul"[64]. *Manifestul activist către tinerime* insistă

65



către final pe „simplificarea procedeelor pînă la economia formelor primitive"[65]. Reţinem două intenţii reformatoare care nu apar enunţate decît în *Manifest către tinerime.* „Vrem teatrul de pură emotivitate, teatrul ca *existenţă nouă,* dezbărată de clişeele şterse ale vieţii burgheze, de obsesia înţelesurilor şi a orientărilor". Sînt cunoscute spectacolele de teatru experimental, organizate în epocă în cadre restrinse, ceea ce dovedeşte faptul că şi teatrul de avangardă românesc a fost permeabil la influenţele exterioare.

*Existenţa nouă a teatrului* va fi găsit poate în programul estetic futurist cîteva sugestii preţioase, în primul rînd, într-unui din manifestele marinettiene despre teatru, *Teatrul de Varietăţi III Teatro di Varietá,* publicat la 21 noiembrie 1913: „Teatrul de Varietăţi, născut odată cu noi din electricitate, nu are din fericire, nici o tradiţie, nici maeştri, nici dogme şi se hrăneşte din actualitatea rapidă." Punctul 3 al manifestului precizează sco-pul, obiectivul, aşa-zicînd, al acestei formule de teatru: „Autorii, actorii şi maşiniştii Teatrului de Varietăţi au o singură raţiune de a exista: aceea de a inventa continuu noi elemente de stupoare." Futuriştii au fost cei care pentru prima dată în istoria teatrului au utilizat tehnicile cinematografice: „Teatrul de Varietăţi, unicul, foloseşte azi cinematograful, care-1 îmbogăţeşte cu un număr incalculabil de viziuni şi de spectacole irealizabile (bătălii, agitaţii, curse, circuite de automobile şi aeroplane, călătorii transatlantice...)"[66] Este un teatru prin excelenţă antiburghez ale cărui componente alcătuiesc ceea ce Marinetti numeşte „ii meraviglioso futurista": „abisuri de ridicol", „ironie impalpabilă şi delicioasă", „cascade de ilaritate de nestăpînit", „analogii profunde între umanitate, lumea animală, lumea vegetală şi lumea mecanică", „toate semnificaţiile noi ale luminii, ale sunetului, ale zgomotului şi ale cuvîntului, cu prelungirile lor misterioase şi inexplicabile în zona cea mai neexplorată a sensibilităţii noastre". Un alt manifest futurist despre teatru, *Teatrul futurist sintetic III Teatro futurista sintetica* (11 ianuarie 1915-18 februarie 1915), are ca subtidu o sintagmă compusă, care lasă să transpară din enumerarea elementelor ei sensul sintezei sugerate concentrat în tidu: „atecnico, dinamico, simultaneo, autonomo, alogi-co, irreale". Teatrul românesc de avangardă a preluat cîteva dintre aceste sugestii, manifestiridu-se marginal şi fiind considerat ori elitist ori terminînd prin a nu i se recunoaşte valoarea. Aceste procedee vor deveni principalele sale mijloace scenice, începînd din anii '30.

66

Ca temă, dorinţa reformării romanului în economia manifestelor româneşti apare exprimată numai în *Manifest activist către tinerime;* „moartea romanului-epopee şi a romanului psihologic; anecdota şi nuvela sentimentală, realismul, exotismul, romanescul să rămînă obiectul reporterilor iscusiţi (un bun reportaj cotidian înlocuieşte azi orice lung roman de aventuri sau de analiză)"[67]. Aceste condiţii de existenţă ale noului roman nu sînt prin nimic diferite de cele stabilite de F. T. Marinetti pentru romanul futurist în manifestul său *Romanul sintetic /II roman^o*

*sintetico,* publicat la 25 decembrie 1939.
Revenind la statutul actului poetic, să reţinem una dintre cele mai importante exigenţe futuriste care s-a transmis fără modificări în literatura română de avangardă. Unul dintre nucleele teoretice din manifestul *Distrugerea sintaxei Imaginaţie fără fire Cuvinte în libertate vizează,* „distrugerea eului în literatură" *(morte dell'io letterario),* propunîndu-se în schimb „obsesia lirică a materiei" *{l'ossessione lirica della materia).* Categoriile fundamentale ale noii poetici devin - spuneam - *intuiţia, analogia, materia.* Am observat cu alt prilej că intuiţia marinettiană teoretizată în *Manifesto tecnico* se opunea în mod tranşant *inteligenţei* (într-o transparentă filiaţie bergsoniană). E uşor de constatat că termenul *materia* din teoria *Cuvintelor în libertate* este bergsonian: „Eu numesc materie ansamblul imaginilor şi percepţiilor materiei, aceleaşi imagini raportate la acţiunea ipotetică a unei anumite imagini determinate, corpul meu"[68].
întoarcerea eului, în fragmentul *Distrugerea sintaxei I Distruzjone della sintassi,* nu poate fi confundată cu întoarcerea psihologismului. Marinetti vorbeşte despre redarea tuturor vibraţiilor eului, dar este vorba despre un eu redus la un flux inconştient de senzaţii vizuale, auditive, olfactive. Scopul cuvintelor în libertate este întoarcerea la realitatea fizică, făcînd să fuzioneze un număr cît mai mare de elemente dinamice. Textul marinettian aduce la începutul secolului o perspectivă cu totul nouă asupra rolului cuvintelor: „In locul *umanizării* animalelor, vegetalelor, mineralelor (sistem depăşit), noi vom putea să *animali^ăm, să vegetali^ăm, să mineralizăm, să electrizăm* sau *să lichefiem* stilul, făcîndu-1 să trăiască aceeaşi viaţă ca şi materia [...] Gratie cuvintelor în libertate vom avea: **Metaforele condensate. — Imaginile telegrafice.** — Sumele **de vibraţii. — Noduri de gînduri [...]. Dimensiunile, ponderile, măsurile şi viteza**





**senzaţiilor"[69].** Toate acestea au menirea de a reda viaţa infinitezimală, concretă a materiei: „Trebuie să se exprime din contră infinitul mic care ne înconjoară, imperceptibilul, invizibilul, agitaţia atomilor, mişcarea browniană, toate ipostazele pasionate şi domeniile explorate ale ultrami-croscopiei." Punctul 11 al *Manifestului tehnic* tratează aceeaşi idee a „distrugerii eului în literatură" şi pandantul ei „obsesia lirică a materiei", „psihologia intuitivă a acesteia". în literatura română de avangardă, luările de poziţie relative la statutul eului literar şi la obiectivarea acestuia n-au întîrziat să apară: în *Aviograma,* sentimentalismul la un loc cu gramatica şi logica trecea drept „agăţătoare de rufe", iar în *Omul integral* „stirpirea individualismului ca scop" era una dintre primele atitudini inovatoare, exprimate[70]. In plus, în articolul *Principii pentru timpul nou,* Ion Vinea caracteriza poezia ca fiind „un element ca apa, eterul, lumina". Pentru a-1 produce „nu e nevoie de obiect, anecdotă, logică, punere-n scenă"[71].
Trăsătura cea mai caracteristică a tuturor mişcărilor de avangardă europene şi nu mai puţin româneşti constă în *negarea trecutului artistic.* Literatura română are probabil ca punct de reper, în afara sugestiilor dadaiste, atitudinea futuristă. Acestei teme îi putem asocia dteva observaţii despre apologia luptei, pornind de la ilustrarea unor aspecte futuriste şi româneşti conexe. Avem în vedere numai aspectul estetic al luptei, nu şi pe cel ideologic. In 1909, în primul manifest, F. T. Marinetti formulează cel dinţii discurs iconoclast, de negare absolută a artei oficiale şi a culturii trecutului. în toate textele sale, IL PASSATISMO (trecutul) este noţiunea cea mai sistematic contestată: „Muzee: cimitire! Identice, într-adevăr, prin promiscuitatea sinistră a atitor corpuri care nu se cunosc. Muzee dormitoare publice în care te odihneşti pentru totdeauna alături de fiinţe urîte şi necunoscute!" Punctul 10 al primului manifest proclama nevoia de a le distruge: „Noi vrem să distrugem muzeele, bibliotecile, academiile de orice fel"[72]. La începuturi, futurismul apasă pînă la maxim pedala contestării artei. La un an după publicarea *Manifestului futurismului* apare *Manifestul pictorilor futurişti.* Aceştia invocă voinţa radicală de a combate tot ceea ce este vetust, antic, alimentat „de existenţa nefastă a muzeelor." Astfel, la primul punct se propune: „distrugerea cultului trecutului, a obsesiei vechiului, a pedanteriei şi a formalismului academic"[73]; apoi se trece la formularea revoltei iconoclaste împotriva tiraniei *armoniei* şi a *bunului gust.* Pînă la violentul gest de „a scuipa 



în fiecare zi pe altarul artei" nu mai era decît un pas: „Cînd am zis că «trebuie să scuipi în fiecare zi pe *Altarul Artei»,* i-am provocat pe futurişti să elibereze lirismul de atmosfera solemnă plină de umilinţă şi de tămîie pe care obişnuim s-o numim *Artă* cu A mare. Arta cu A mare reprezintă clericalismul spiritului creator" *(Imaginaţie fără fire* / *Immagina^ione sen^afili).* Observăm că spiritul caustic al avangardei este îndreptat în mod sistematic împotriva culturii dominante oficiale. Un manifest din 1913 poartă literalmente titlul *Antitraditia futuristă / ~L'Antitradi%one futurista.* în manifestul *Pictura futuristă: Manifest tehnic* se împroaşcă „arhaismul superficial" din pictura anterioară cu efectiva „greaţă", „dispreţul orgolios", „revolte voioase împotriva mediocrităţii, împotriva cultului fanatic şi snob al vechiului care sufocă arta".
Nu se poate ignora faptul că rebeliunea literar-estetică prin care se atacă clasicismul se îndreaptă împotriva celor mai diverse aspecte ale lui: clasicismul simbolizează spiritul şi principiile culturii tradiţionale, iar, în al doilea rînd, capodopera, atît de odioasă futuriştilor, e un alt simbol central al conservatorismului de sorginte clasică. Primele trei puncte din *Manifestul futurismului*[74] (1909) oferă elemente de discuţie în legătură cu acest context: „1. Noi vrem să cîntăm dragostea pentru pericol, obişnuinţa energiei şi a temerităţii". încă de la început,

Marinetti adresează lumii întregi, zgomotos, convingerea sa pînă la sfirşit inexpugnabilă într-o existenţă imperios violentă, periclitată. îndemnurile imoralismului nietzschean din *Gaja Scien^a* devin comandamente ale existenţei în mod necesar primejdioase. Violenţele verbale ale futuriştilor ating climaxul: „Nu mai există frumuseţe decît în luptă. O operă care nu are caracter agresiv nu poate fi capodoperă", citim la punctul 7 al *Manifestului.*
*„2.* Curajul, îndrăzneala, revolta, vor fi elementele esenţiale ale poeziei noastre." Temei energiei invocate la punctul 7, Marinetti îi asociază pe aceea a violenţei, ca nuanţă complementară.
„3. Literatura a preamărit pînă azi imobilitatea gînditoare, extazul şi somnul. Noi vrem să exaltăm mişcarea agresivă, insomnia febrilă, pasul alergător, saltul mortal, palma şi pumnul."
în aceste prime trei puncte observăm deja profilîndu-se mitul supraomului lui Nietzsche, care marchează întreaga ideologie a futurismului.


în primul manifest, Marinetti glorifica războiul ca „singura igienă a lumii" şi proclama la modul profetic apocalipsa artei tradiţionale:
„Adevăr zic vouă că frecventarea zilnică a muzeelor, bibliotecilor şi academiilor (cimitire de eforturi zadarnice, calvaruri de vise răstignite, registre de elanuri retezate!...) este pentru artişti tot atît de dăunătoare ca tutela prelungită a părinţilor asupra anumitor tineri beţi de talentul şi de voinţa lor ambiţioasă. [...] Să vină deci, voioşii incendiatori cu degetele carbonizate! Iată-i! Iată-i!... Haideţi! daţi foc dulapurilor cu rafturi din biblioteci!... Deviaţi cursul canalelor, pentru a inunda muzeele!... Oh, ce bucurie să vezi plutind în derivă, sfîşiate şi decolorate pe acele ape, vechile pînze glorioase!"
în fine, se poate deduce din manifestul *Să ucidem darul de Ljină\ /Uccidiamo UChiaro di Lunal,* din aprilie 1909, că insurecţia a fost principiul fondator al programului futurist: „Trebuie - înţelegeţi? - Trebuie ca sufletul să arunce corpul în flăcări, ca o ambarcaţie folosită la incendierea navelor, împotriva duşmanului, eternul duşman care ar trebui inventat dacă n-ar exista!..."[75] Gustul academic este înfierat cu fiecare ocazie, dovedindu-se referentul predilect şi al textelor publicate de reprezentanţii avangardismului românesc. în 1924, Ilarie Voronca îşi exprima admiraţia pentru generaţia Apollinaire, Andre Salmon, Braque, Picasso, pentru că a marcat „o violentă şi temeinică zdruncinare a academismului" *(Gramatică).* Acuzînd moartea capodoperei, scriitorii vizau de fapt distrugerea clişeelor literaturii. Formulele găsite sînt memorabile: „Să ne ucidem morţii!"[76]; „Cetitor deparazitează-ţi creierul!"[77]; „Arde maculatura bibliotecilor!"[78]. Sînt acuzate mai degrabă curentele recente (simbolismul, de exemplu) decît cele vechi. Iconoclasmul avangardist indică revolta împotriva clişeelor, nu şi o depăşire a caracterului convenţional al actului artistic.
începutul *Manifestului activist către tinerime* e formulat, spuneam, în spiritul contestatar futurist: „Jos Arta / căci s-a prostituat!". Discursul continuă cu imputări aduse fiecărei arte: sentimentalismul teatrului şi al poeziei, artificialitatea dramaturgiei, mimetismul facil al picturii şi sculpturii, academismul arhitecturii: „Poezia nu este decît un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vîrstă", „Teatrul, o reţetă pentru melancolia negustorilor de conserve", „Dramaturgia, un borcan de fetuşi fardaţi", „Pictura, un 

scutec al naturii, întins în saloanele de plasare", „Sculptura, ştiinţa pipăirilor dorsale", „Arhitectura, o antrepriză de mausoleuri înzorzonate"[79]. în *Aviograma (75 H. P.,* număr unic, octombrie 1924) oroarea de tot ceea ce este oficial e pusă în scenă, teatralizată, luînd forma unui discurs dramatic, în aceeaşi manieră îşi afirmă poziţia şi colectivul *Integral* în primul manifest: „Adolescenţii s-au amuzat cu farse; contemporaneitate era sinonim farsă. Ne rupem de farsă, de admiraţia snoabă din holuri cosmopolite, de repetiţii după repetiţii"[80]. Într-un manifest al revistei *unu,* semnat de Stephan Roii (Gheorghe Dinu), delimitarea ia forma izolării superioare într-un iluzoriu turn de fildeş: „Izolarea în care ne-am vrea cuprinşi ne bucură. Renunţăm de la început la interesul ce-ar trebui să ni-1 confere publicul, confraţii şi academia, ca o balegă pentru încălzirea postumă a degetelor trandafirii"[81]. Este o consecinţă imediată, decurgînd din însăşi ideea negării trecutului şi, pe de altă parte, în mod simetric, din încrederea fără rezerve în viaţa dinamică, în acord cu spiritul modern, manifestat în toate domeniile. Un ultim aspect care poate face obiectul unei comparaţii între imperativele conţinute deopotrivă în manifestele futuriste, şi în cele româneşti, ar fi glorificarea luptei.
în capitolul al III-lea, *Diffusion dufuturisme — Roumanie,* contribuţie a lui Ion Pop la prestigiosul studiu *Les Avant-gardes litteraires au XX siecle,* autorul enumera cîteva caracteristici esenţiale ale profilului poetului avangardist, afine celor futuriste. Exegetul citează cu referire la propunerile sale texte romaneşti precum *Poezia nouă.* Stephan Roii afirmă într-un articol: „Vrem poeţi sportsmani", „poezia fecundă şi agilă a universului electricităţii şi a vitezei"[82] *(Evoluări).* Poezia epocii va exemplifica strălucit prin cîteva eşantioane memorabile aceste tendinţe spre concentrarea extremă a notaţiei. Poemul-reportaj trădează preferinţa pentru *performance,* pe care o vom observa mai ales în poezia lui Stephan Roii. Pe de altă parte, futurismul va întreţine un cult fervent al sportsmanului, adevărat ideal existenţial al omului futurist şi mai ales al poetului. Indicii referitoare la acest precept apar explicit în manifestul *Distrugerea sintaxei Imaginaţie fără fire Cuvinte în libertate,* în care ideea este lapidar sintetizată la punctul 13: „Pasiune, artă şi idealizare a Sportului. Proiectare şi dragoste pentru «performanţă»." Ca toate celelalte teme, şi aceasta va fi reformulată în alte manifeste futuriste. Poetul însuşi

trebuie să fie un sportiv, „avînd ca precursori gimnaştii şi echilibriştii" şi să întruchipeze idealul trăirii periculoase *(Splendoarea geometri-*





*că şi mecanică şi sensibilitatea numerică / Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilită numerica),* 18 martie 1914. In 1931, într-un articol din *unu,* încă se mai face elogiul reportajului în manieră futuristă[83].

Un alt sens al luptei futuriste, care a avut o relevanţă majoră în ansamblul evoluţiei curentului, îl descoperim în gândirea politică a reprezentanţilor futurismului. Mitul războiului şi al luptei este comun futuriştilor şi naţionaliştilor. Unii ca şi ceilalţi au susţinut războiul din Libia din 1914. Se cunoaşte faptul că futuriştii sînt alături de Benito Mussolini în primul război mondial, pe care Marinetti îl va saluta ca fiind „cel mai frumos film futurist"[84] şi, apoi pînă la sfîrşit. Locul de prim-plan ocupat în gândirea ideologică marinettiană de idealul luptei, de război, de fascism, în ultimă instanţă, este explicit în manifestele sale, *Primul manifest politic al Futurismului /Primo manifesto politico del Futurismo* (1909), *Trieste, frumoasa noastrăpolverieră /Trieste, la nostra bella polveriera* (1909), *In acel an futurist /In quest'anno futurista* (1914), *Pentru război, singura igienă a lumii /Per la guerra, sola igiene del mondo* (1915), *Orgoliul italian /L'orgoglio italiano* (1915), *Manifest al Partidului futurist italian / Manifesto del Partito futurista italiano* (1918), *Democraţia futuristă /IM democrata futurista* (1919), *Sinteză a concepţiei marxiste /Sintesi della conce^one marxista* (1919), *Discurs la Primul Congres al Asociaţiilor de luptă" /Discorso al I Congresso dei Fasd di combattimento* (1919), *Dincolo de comunism /A.I di la del comunismo* (1920), *Declaraţia la Primul Congres futurist /Dichiarasioni al I Congresso futurista* (1924), *Futurismul şi viitoarea conflagraţie /II futurismo e la conflagra^one futura* (1929), *Drepturile artistice ale futuriştilor italieni /I diritti artistici dei futurişti italiani* (1933), *Invitaţie la războiul african /Invito alia guerra africana* (1935), *Definiţia teroristului fascist /Definitnone dello squadrista*** (1939), *Sfert de oră de poezie al Formaţiunii X Mas /Quarto d'ora dipoesia della X Mas**** (1944).

In *Introducerea* la volumul *Teoria e inven^one futurista,* Luciano De Măria încearcă să stabilească specificul raportului futurism-fascism-naţionalism: „Componenta naţionalistă a futurismului, adevărat catalizator al avangardei

Este vorba de grupuri de acţiune politică, fondate în 1919, din care s-a dezvoltat fascismul.

*squadrista* — membru într-un grup de acţiune fascist din anii 1921-1925. *XMas*- formaţiune militară navală specializată în atacarea submarinelor în al doilea război mondial.





noastre, prezintă de la început caracteristici originale foarte marcate (naţionalismul spiritual, «cosmopolit» o diferenţiază de naţionalismul fascist, mai ambiguu şi destinat să cadă mai repede în retorica vidă a «Romei imperiale»"[85].

**Concluzii.** In ciuda acuzaţiei de a nu fi lăsat în urmă opere, a polemicilor şi contestărilor primite şi parate cu verva caracteristică, futurismul rămîne un curent bivalent, deopotrivă destructiv şi constructiv. El nu face *tabula rasa* în literatură decît pentru a propune noi teme (maşinismul, *paroliberismul,* publicitatea etc), un nou limbaj poetic (avînd ca principiu esenţial cuvintele în libertate), imaginea dezinvoltă şi progresistă a unei noi societăţi şi un nou *modus vivendi.* Influenţele acestui curent au îmbogăţit literatura română cu elemente din toate aceste paliere estetice, în funcţie de afinităţile, preferinţele şi capacităţile ei de receptare obiective, la începutul secolului XX. Se poate vorbi mai ales de o influenţă tematică, mai puternică decît cea „tehnică", contribuind la sincronizarea literaturii noastre de avangardă cu spiritul novator al epocii.

Una dintre diferenţele frapante între futurismul italian şi spiritul avangardist românesc constă în refuzul celui dintâi de a aspira la atingerea construcţiei obiective de tip clasic. Dimpotrivă, Mihail Cosma insista asupra faptului că la originea integralismului stă „un spirit constructiv, cu nenumărate aplicaţii în toate domeniile" *(De la futurism la integralism)*[66]. In acelaşi articol, autorul conchide: „Cu paşi giganţi şi siguri ne îndreptăm către o incandescentă epocă de clasicism". Prin accentul pus pe ideea disciplinării creaţiei, mişcarea integralistă se îndepărtează de direcţia whitmaniană din descendenţa căreia se revendica la începuturi. Evoluţia avangardei a presupus depăşirea stadiului experimental către atingerea «clasicismului» modern. în primul număr al aceleiaşi reviste *Integral,* Uarie Voronca asocia ordinea „constructivă", „integrală" cu aceea clasică: „Nu dezordinea bolnavă, romantică, suprarealistă, ci *„ordinea sinteză, ordinea esenţă, constructivă, clasică, integrală" [Suprarealism şi integralisnif*[1]. In al doilea rînd, futurismul nu a fost singurul curent avangardist străin, receptat de avangarda românească şi nu a fost unica sursă care să fi ilustrat ceea ce am numit noua sensibilitate şi poetică modernă. Ov. S. Crohmălniceanu[88] aduce argumente solide care prezintă afinităţile dintre anumite teme, motive





futuriste şi expresioniste, cu care reprezentanţii avangardismului românesc erau la curent. Criticul susţine, pe drept cuvînt, că programul *Contimporanului* era îndatorat şi esteticii expresioniste. Iniţiatorii celor două curente (italian şi german) au cultivat relaţii de promovare artistică reciprocă. Insă diferenţele rămîn frapante, aşa cum remarca Ov. S. Crohmălniceanu: „Impulsul de a opune tehnicităţii destructive, forţele vieţii, acţiunea lor stihială, «sufletul firii» care se ridică împotriva imperiului maşinilor, le-a fost propriu tocmai expresioniştilor"[89]. Insă, receptarea esteticii futuriste la începuturile avangardismului nostru a oferit proiectului românesc un suport tematic şi „tehnic" substanţial, topit în creuzetul de factură dominant constructivistă. Fervoarea, exuberanţa

futuristă au compensat rigoarea şi abstractivismul constructivist, participînd împreună cu alte cîteva tendinţe secundare la o sinteză artistică originală. Ceea ce trebuie să se reţină în primul rind este importanta pondere pe care receptarea futurismului a avut-o la momentul iniţial al constituirii programelor avangardiste româneşti, etapă ilustrată magistral de literatura manifestelor.

**II.3. Revistele româneşti de avangardă - o aplicaţie pentru o teorie a receptării**

Pe parcursul acestei încercări de a încadra „comportamentul estetic" al revistelor *Contimporanul* (1922-1933), *Punct* (1924-1925) şi *Integral* (1925-1928) într-o paradigmă specifică de receptare, am în vedere sintetizarea, pe de o parte, a unui anumit tip de răspuns cultural al colaboratorilor publicaţiilor citate la mediul literar, la atitudinea publicului căruia i se adresează şi, pe de altă parte, a modului în care reprezentanţii avangardismului românesc se percepeau pe ei înşişi ca grup, ca mişcare insurgenţă. Anticipînd una dintre concluzii, să observăm că în multe circumstanţe, avangardiştii români păstrează reminiscenţe dintr-o retorică nu numai verbală, discursivă, ci general existenţială, de provenienţă futuristă.

Pentru a ne familiariza cu modelul conceptual de receptare care a funcţionat în cîmpul literar interbelic românesc, să ne oprim asupra cîtorva texte (manifeste, articole de atitudine, simple note redacţionale), publicate în revistele citate anterior, pe care le consider revelatoare pentru modul de funcţionare al dinamicii cîmpului. Recurg în acest scop la două 74



viziuni complementare asupra receptării operei de artă. Prima aparţine lui Pierre Bourdieu şi este concepută din dubla perspectiva a teoreticianului literaturii şi a sociologului care a fost autorul. Mă refer la conceptele lui Pierre Bourdieu expuse în studiul *Raţiuni practice*[90]. Autorul abordează problemele receptării din punctul de vedere al creatorilor de artă (spaţiul şcolilor, al mişcărilor literare) şi al relaţiilor acestora cu alţi parteneri din spaţiul artistic în care activează. Cea de a doua perspectivă ne este oferită de teoria lui Hans Robert Jauss. Textul avut în vedere în primul caz e secţiunea *Istoria literară ca provocare a ştiinţei literaturii^* din studiul *Pentru o estetică a receptării.* Teoreticianul analizează dinamica receptării raportind opera de artă la public şi propune o imagine a strategiilor sau a factorilor care determină condiţiile receptării. Teoria lui Pierre Bourdieu, potrivit căreia „cîmpul literar" (conceptul îi aparţine) se defineşte printr-o tensiune a tendinţelor literare care există într-un cadru cultural de referinţă. Modelul avangardist îşi află - credem - o ilustrare adecvată în această schemă.

Trebuie să observăm că structura specifică a operelor şi a atitudinilor avangardei româneşti a modelat în mod implicit structura cîmpului literar, adică, a cadrului cultural în care s-a exercitat. Reducînd unghiul de observaţie la cazul specific al avangardei, în literatura română interbelică, critica literară a vremii a stabilit un canon literar, în interiorul căruia avangarda a fost efectiv marginalizată, în comparaţie cu alte tendinţe, iar în istoria literaturii, trecută la capitolul *Curente extremiste,* ca să cităm un caz simptomatic, unul dintre cele mai ilustrative.

Instanţa care a stabilit acest canon literar, în speţă criticul E. Lovinescu şi colaboratorii săi, aparţinea taberei opuse — a *dominanţilor.* Pentru a ieşi din zona consideraţiilor exclusiv teoretice, să ne oprim o clipă asupra reacţiilor concrete ale *dominaţilor,* a forţei refuzului pe care-1 opuneau celorlalţi: iată două luări de poziţie total divergente, în ciuda faptului că subiectul de referinţă este acelaşi, poetul Ion Minulescu, teoretician al poeziei moderne la ale cărui reviste au colaborat poeţii avangardişti în vremea începuturilor lor, sub auspicii postsimboliste. Redacţia *Integralului* semnalează un roman al scriitorului şi publică, în acelaşi timp, următoarea notă: „D-l Ion Minulescu spre deosebire de alţi scriitori de la noi, *numai talente,* a fost şi rămîne singurul *animator* care a fecundat arta şi literatura românească. In sensul acesta, pentru cultura şi





evoluţia sensibilităţii române personalitatea d-lui Ion Minulescu e de o formidabilă însemnătate. D-l Ion Minulescu e la noi faţă de noua generaţie artistică, ceea ce a fost Guillaume Apollinaire faţă de noua generaţie franceză"[92]. Reiese cu claritate deplina încredere arătată de tinerii poeţi „maestrului". însă în *Integral,* nr. 10, Minulescu este drastic atenţionat în legătură cu riscul de a-şi pierde preţuirea pînă atunci necondiţionată, doar pentru că acceptase să se ocupe la o editură, de îngrijirea unor cărţi semnate de scriitori tradiţionalişti: „D-l Minulescu a îmbătrînit? Nu-şi mai poate respinge solicitatorii cu un picior în fesă? [...] D-l acceptă să se aşeze, să ia parte la onoruri oficiale, să concureze pe d-l Topîrceanu, să editeze pe d-l Brătescu-Voineşti? Atunci iată plecat şi cel din urmă iacht. Dar D-l Minulescu ni-e drag şi preferăm să-1 prevenim"[93]. în mod voit sau nu, sub această notiţă, pe aceeaşi pagină de revistă, apare o sculptură ameninţătoare cu chipul lui F. T. Marinetti, realizată de E. Prampolini. O mostră de caricatură mai accentuată publică *Integral,* nr. 3, critica avînd acum ca ţintă pe ideologul sămănătorismului, un curent în care avangarda identifica o formă tipică de paseism, de conservatorism în literatura română: „Nu s-ar putea spune că d. Iorga îşi iroseşte clipele pe simplă reverie. Pentru D-sa viaţa e un perpetuum mobile, fără pauze, şi fiecare an ca şi fiecare zi trebuiesc lichidate cu bilanţ fericit. Nu ne-am mirat niciodată de veşnica frenezie a marelui om, de subitele voiaje de propagandă, discursuri, conferinţe, întruniri etc..., cum nu ne-am mirat că bagajele d-sale conţin la întoarcere cîteva kilograme de inspiraţie, în versuri sau proză, comedie sau dramă. Cînd doarme, cînd mănîncă marele om? Mister"[94]. Acesta se dorea un anunţ la publicarea unei noi piese de teatru, *hus,* scrisă de Nicolae Iorga. După cum se poate constata, tonul notaţiei şi ironia sînt distrugătoare.

Să observăm ce forme lua lupta pentru cîştigarea de poziţii în „cîmpul literar" şi cîtă doză de radicalism puneau în joc avangardiştii români pledînd pentru impunerea principiilor moderne în artă. în acest sens, rămîn semnificative superbia şi sarcasmul cu care *Integral* se lansa în lumea literară în primul său număr. Din manifestul tipărit pe pagina a doua, cu caractere grafice de diverse dimensiuni, se pot decupa anumite pasaje de o violenţă singulară în epocă: *„Integralfără protectoratul oficialităţilor majore şi minore* aduce la acelaşi numitor *standardele* vitale, artistice. Desrobiţi de semidoctă, ne croim drum peste leşuri de şcoli şi inşi". Există în aceste


cuvinte un orgoliu transparent al independenţei lor faţă nu doar de ceea ce consideră vetust, depăşit, dar şi faţă de celelalte avangarde. Aceasta din urmă este o opoziţie pe care P. Bourdieu o introduce în studiul său cu referire la polul cel mai autonom, cel al producătorilor artei pentru artă cum pot fi consideraţi şi artiştii de avangardă, dicotomia stabilindu-se, deci, paradoxal, doar în aparenţă, între avangarda consacrată şi cea care nu a obţinut încă recunoşterea publicului. Similar poate fi descris cîmpul luptelor pentru puterea literară şi în cazul avangardei noastre, făcînd însă precizările cuvenite despre diferenţele şi nuanţele specifice. Aplicaţia lui Bourdieu la literatura franceză ia ca termeni de referinţă simbolismul şi avangarda. Ori la noi simbolismul nu a opus rezistenţă faţă de avangardism, primul sfîrşind prin a se dizolva în al doilea. Este un fapt semnificativ că poeţii români de avangardă debutaseră aproape toţi sub auspiciile simbolismului. In schimb, vor contesta alte avangarde consacrate, precum suprarealismul, acuzat printre altele că „nu răspunde ritmului vremii" şi că „este inferior dadaismului"[95] (Ilarie Voronca, *Suprarealism fi integralisnî).* într-un demers secund, după momentul contestării, autorul expune programul noii mişcări — *integralismul —,* a cărei constituire coincidea cu fondarea noii reviste. La aceeaşi mişcare de împingere în trecut sînt supuse şi cubismul, dadaismul, futurismul, care apar recunoscute ca simplii premergători ai integralismului, o artă sintetică şi originală.
Rămînem la acelaşi număr al *Integralului,* dar schimbăm unghiul de abordare. De data aceasta, atacul nu vizează partenerii cu care trebuie să dispute poziţii de forţă din cîmpul literar, ci critica. Să precizăm că avangarda era foarte sensibilă la fenomenul receptării, reacţionînd prompt la orice stimul pozitiv sau negativ, impulsionată de efervescenţa, vitalitatea şi curiozitatea ei mereu vii. Primele rinduri din proverbiala rubrică „Notiţe" indică încă de la primul număr faptul că tînărul grup de jurnalişti avea deja semnale despre cum va fi întîmpinată publicaţia de critica vremii: „înainte chiar de a fi apărut primul număr al revistei noastre gardianii condeielor naţionale s-au simţit obligaţi să scoată scuturile vechi din pod. Ne aşteptăm la tot ce din partea lor se poate intitula război"[96]. linia aceasta insurgenţă se va conserva constant, aşa cum se poate deduce din *Precizările* făcute de redacţie în nr. 5: „Spiritul de paradă, de frondă, de bravură, sfidarea şi scandalul, ca fumul dens şi prevestitor de pe crestele vulcanilor, plutesc destrăbălat asupra tuturor acestor începuturi"[97]. Primii termeni ai frazei


rezumă spiritul universal al avangardei, iar în a doua parte s-ar putea recunoaşte o idee apropiată de idealul cel mai înalt al futurismului, acela de a se afla perpetuu „pe promontoriul secolelor". într-o ordine tematică, s-ar putea aminti aici frenezia cu care este definită arta modernă, promovată de grupul *Integral,* într-un articol al lui Ilarie Voronca, adevărat pandant la poemele lui Marinetti, compuse după vizita sa în România *(Pe marginea unui festin)*^. Printre definiţii zgomotoase, cu efecte de scurtcircuit, care generează imagini debordînd de fantezie, poetul strecoară şi accente critice sau, dacă privim din punctul lor de vedere, remarci laudative datorate impactului avut de noua artă asupra „mediocrităţii călcate în picioare." Articolul conţine formulări şocante, puţin obişnuite pentru un public de început de secol XX: „Poezia modernă e un pumn mutând fălcile cititorului. Atenţiune deci: pe prietenul meu Stephan Roii (George Dinu) — cea mai uimitoare devenire a ultimilor trei ani — să-1 citiţi cu «protege-dents»." Aceste invitaţii *sui-generis* la lectură contrazic strategia oricărei teorii a orizontului de aşteptare.
Trecînd în tabăra colegilor lor de la revista *Punct* (unii dintre avangardiştii români au colaborat la ambele reviste: Stephan Roii, Ilarie Voronca, Ion Vinea, Mihail Cosma, pictorul Victor Brauner), şi observînd reacţiile redacţiei la primele apariţii ale revistei, întâlnim o situaţie asemănătoare. In numărul 2 al revistei *Punct,* Ilarie Voronca inaugurează o serie de trei tablete, sub tidul *Constatări,* prin care semnalează aspecte critice privind raportul artă-producător-public-critică. In primul articol se sondează receptarea artei noi de către publicul nepregătit s-o perceapă. Se profilează astfel imaginea artei răsfrîntă prin lentila jurnalismului cultural incompetent: „Pentru mulţi arta e o alviţă uriaşă din care oricine se socoate îndreptăţit să mestece. [...] Zaraful ori vânzătorul de galoşi care şi-au închis la 7 ore tejgheaua, studentul care a pus deoparte cursul de Economie Politică sau de Drept Comercial, opriţi dinaintea unui tablou, au păreri, emit sfaturi se scandalizează sau aplaudă. De ce? Pentru aceştia literatura, pictura sînt un pissoir public"[99]. Analistul vede neajunsul major în diletantismul cronicarilor de artă: „Marele neajuns totuşi sînt informatorii timpiţi ai acestui public de vată. Bolul nutriţiei cerebrale e dat lui, însalivat de cronicarul îngâmfat şi incapabil." In multe rînduri, avangardiştii vor face din actul jurnalistic o şcoală de pedagogie, fie şi caustică, pentru educarea şi formarea gustului publicului în acord cu noile provocări şi coduri ale artei. în 78

numărul următor, discuţia se mută în domeniul teatrului, unde se constată cu severitate ignoranţa generalizată a

directorilor de teatre, a actorilor şi a spectatorilor. Pe aceeaşi temă scrie şi Mihail Cosma, formulînd cîteva definiţii ale teatrului vremii, incendiare, lucide, muşcă:oare, precum cele incluse în manifestele futuriste: „Teatrul: a fost orice. Panopticum de istorie naţională pentru uzul lacrimogen al şcolilor secundare de ambe sexe; tribună electorală a partidelor politice la putere, înzorzonată cu toate rozele şi crizantemele retorice ale demagogilor bîlbîiţi; vast purgatoriu suburban pentru afirmarea şi trecerea în paradisul eternităţilor perimate a mărgăritarelor tâmpeniei sociale"[100]. în sfârşit, în numărul 4 al revistei, Voronca critică *protectionismul* din teatru, care împiedica afirmarea ideilor noi, prezentate amănunţit în paginile revistei. Motivaţia revoltei este aceea exprimată în articolul programatic aflat pe prima pagină din numărul 9, semnat de directorul publicaţiei, Scarlat Callimachi: „Trebuie să sădim în privirile speriate, revoltate ale publicului plăcerea contemplării formelor noi de artă. Trebuie să facem, încetul cu încetul, ca iubitorii de artă să huiduiască din proprie iniţiativă pe toţi fotografii, pe toţi iniţiatorii, pe toţi impotenţii artei paseiste"[101]. Este evident tonul imperativ, lucid-critic şi urgenţa cu care se cere schimbarea percepţiei publicului, prin impunerea altor orizonturi de aşteptare decît cele anterior cunoscute. în aceste contexte, nu numai retorica, dar şi ideologia liderilor avangardişti de opinie culturală se apropie de optica futuristă. Revenind la analizele dedicare activităţii teatrului, descoperim în numărul 2 al revistei *Integral* un articol semnat de F. Brunea intitulat sugestiv *Despre public.* Autorul dezbate ceea ce i se pare a fi o falsă problemă: „frivolitatea publicului de teatru" şi este de părere că decadenţa acestui public a avut loc odată cu decadenţa teatrului, fiind mai degrabă o consecinţă a acestuia. în realitate, susţine analistul, „acei care astăzi înregistrează decrepitudinea publicului n-au făcut nimic pentru renaşterea lui"[102]. Soluţia revitalizatoare propusă de F. Brunea este un teatru în care fuzionează circul, pantomima, formule antidot la „rutina seculară a spectatorului". Din nou apropierea de futurism este izbitoare. Un număr important de articole radiografiază domeniul artelor plastice, aflat în optica avangardistă, sub tutela conservatorismului, pradă superficialităţii, lipsei de metodă, ignorării principiilor moderniste. Revistele *Integral* şi *Contimporanul* dedică în schimb, numeroase pagini popularizării conceptelor constructiviste româneşti şi străine, în interviuri şi corespondenţe cu





reprezentanţi prestigioşi ai revistei olandeze *De Stijl,* principalul centru de iradiere al constructivismului, dar şi altor reviste interesate de arta plastică: *Le Document, Hori^ont, L'Architecture vivante, Cahiers D'Art.*

Semnalez un caz ilustrativ pentru un aspect simptomatic al teoriilor receptării: în nr. 9 al revistei *Integral,* redacţia relata despre clientelismul instalat la Academia Artelor Decorative şi îşi exprima regretul că artişti cu experienţa internaţională şi de valoarea pictorului M. H. Maxy sînt ţinuţi la distanţă sau prea puţin acceptaţi la catedrele universitare[103]. La mai puţin de un an, în numărul dublu 13-14, revista anunţa trecerea Academiei Artelor Decorative sub direcţia lui M. H. Maxy[104]. Scopul consacrării fusese atins. M. H. Maxy este un caz revelator din unghiul esteticii receptării, care permite formularea cîtorva consideraţii general valabile pentru orice artist avangardist, deoarece de-a lungul unei lecturi complete a publicaţiilor de avangardă i-am putut urmări evoluţia ca teoretician, ca expozant şi în sfîrşit, ca artist recunoscut. Revenind la ideea *dmpului cultural* şi la definiţia lui, introdusă de Pierre Bourdieu, acesta se defineşte ca *spaţiu al relaţiilor între poeţii interne* — cea a *artistului consacrat* şi cea a *artistului maudit.* Am remarcat, urmînd sugestiile lui Bourdieu, faptul că în orizontul specific al raporturilor de forţă şi al luptelor care urmăresc să le conserve sau să le transforme, se nasc strategiile, formulele de artă promovate de artişti, alianţele pe care ei le fac, şcolile pe care le fondează prin prisma intereselor de grup. Un alt aspect cunoscut în estetica receptării şi perfect aplicabil situaţiei noastre se referă la întemeierea şcolilor, a tendinţelor pe principiul unei clare diferenţieri de toţi ceilalţi parteneri de dmp cultural. Adoptînd o poziţie estetică, orice mişcare artistică nu poate să nu se distingă, acceptînd constrîngerile şi posibilităţile interne cîmpului. In literatura română de avangardă, integralismul s-a definit prin distanţa luată de toate ismele anterioare, neabandonate definitiv, ci dizolvate în doctrina unei noi arte de sinteză, care a avut regulile ei proprii de funcţionare. La fel, poziţia principalei reviste suprarealiste, *unu* (1928-1932), a fost formulată şi ca reacţie declarată la „doctrina" revistei *Contimporanul.* Pierre Bourdieu vorbeşte în acest caz de „spaţiul şcolilor", descris ca sistem de poziţii diferenţiale în cîmpul producerii operelor.

In luptele care opun avangarda consacrată noii avangarde, ultima este tentată să pună în discuţie înseşi bazele poeticului, revendidndu-se de la întoarcerea la origini a cuvîntului, care trebuie considerat în materialitatea 



lui pură, sonoră şi formală. Din aplicaţiile prezentate anterior, dar şi din experienţa generală a literaturii, se confirmă valabilitatea paradoxului continuităţii trecutului în prezent, chiar şi în inovaţiile destinate a-1 depăşi şi în ciuda unei voinţe permanente de dinamică a spiritului. Astfel, am putut observa cu fiecare aplicaţie în parte cum opera produsă după logica unui cîmp puternic autonom cere cu insistenţă o receptare diferenţiată, distinctă, atentă la „abateri" de orice tip în raport cu alte opere contemporane sau trecute. Teoreticianul francez are în vedere şi anumite aspecte legate de „starea sistemului de posibilităţi care determină ceea ce este posibil şi imposibil de făcut sau de gîndit la un moment dat într-un cîmp determinat"[105]. Sistemul de posibilităţi interne al literaturii române din acel moment a fost deja analizat. Probabil că motivaţiile care veneau din exterior, dinspre avangarda internaţională, au fost mai puternice, aşa încît unii dintre reprezentanţi au ales să trăiască temporar sau

definitiv în străinătate. Intervin desigur şi interesele care orientează agenţii în funcţie de poziţia lor la polul dominant sau dominat al cîmpului. Revenind la cazul pictorului M. H. Maxy, luat ca model, să reţinem încă un aspect: faptul că graficul „comportamental" al artistului, depinde fundamental de poziţia pe care el o ocupă în structura cîmpului şi de *capitalul simbolic* deţinut, adică de recunoaşterea dobîndită.

Aduc din nou în discuţie alte cîteva eşantioane din publicaţiile româneşti de avangardă care servesc drept aplicaţii pentru a observa schimbarea de comportament estetic (dispariţia retoricii revoltei) care însoţeşte oficializarea sau *consacrarea* avangardei în general, proces echivalent cu cîştigarea unor poziţii doar visate în trecut. Redacţia semnalează foarte cordial şi laudativ, în penultimul număr al *Integralului,* (nr. 13-14), la rubrica de recenzii, apariţia primelor două volume din *Istoria literaturii...* lui E. Lovinescu, teoreticianul modernismului românesc, care nu-i înţelesese şi nu-i sprijinise pe aceşti tineri artişti atît cît ar fi meritat, prin actul său critic, şi care, pe deasupra, fusese ţinta mai multor ironii avangardiste în perioada începuturilor: „Primele două volume din cele şase consacrate ideologiei contimporane ale D-lui E. Lovinescu au ieşit de sub tipar; scris într-un spirit de observaţie concentrată, cu un material informativ din cele mai bogate, aceste două volume constituie un efort preţios — în nediletantismul de la noi, singurul — de înţelegere a preocupărilor moderne"[106]. Notiţa





aparţine lui Ilarie Voronca, care anunţă că în numărul viitor va reveni „mai pe larg". Nu a mai revenit. Totuşi, în acelaşi an, apare în *Contimporanul,* nr. 75, tot în cadrul unei rubrici de recenzii, o critică ironică la adresa autorului, ironizat caricatural în ipostază de conducător de cenaclu şi de director de revistă. *Contimporanul* se afla încă la o vîrstă a protestului: „Intermitent apare *Sburătorul,* plouat, mirosind a buhă udă. în realitate e deghizat. în cenaclu dogoare de duş cald, limoniu, echivoc. în revistă spectacol. La mijlocul menageriei maestrul cu bici cursiv îşi dresează prinşii. Numai d. F. Aderca simulează controversa strigînd prin colivie, la fiecare zăbrea. *«Eu sînt independent... In fiecare % mă cert cu Lopinescu...»* Şi în acest timp insesizabil îmblînzitorul îşi face elefanţii să cînte la clavir, ca în arena circului Proserpi. *Ele* marca noutăţii. *Ele* ultima modă. *Ele* teoreticianul poeziei pure [...] Toate damele sînt mişcate. E delicios maestrul!..."[107] Sublinierea aparţine redactorului notiţei. A doua observaţie provine dintr-o notă similară, extrasă însă din *Contimporanul,* care semnalează apariţia unei istorii - ironie! -a literaturii române din epoca veche. Prezentarea este extrem de entuziastă: „Lucrarea se prezintă sărbătoreşte cu 83 de ilustraţii fotografice şi 6 planşe în culori pentru care se cuvin toate laudele conducătorilor teascurilor din Sibiu""».

Concluzionînd, remarcăm un sens diacronic al luptei pentru consacrare care marchează, de fapt, istoria cîmpului. îmbătrînirea autorilor, a şcolilor este - iată - rezultatul luptei dintre aceia care marchează odată şi aceia care nu o pot marca, fără să trimită în trecut pe primii.

Un ultim aspect relevant pentru completarea imaginii receptării operei de artă avangardiste: antinomia *artă / bani,* sau cu alte cuvinte, *artist autentic / spirit burghevţ.* Prima opoziţie apare numită ca atare de Pierre Bourdieu, care o împrumută, după cum mărturiseşte, din cîmpul relaţiilor economice şi îi alătură ca sintagme sinonime, pe de-o parte, termenii „artă pură, simbolic dominantă, dar economic dominată" şi, pe de alta, „arta comercială", cu care identifică „teatrul de bulevard, cel care aduce venituri importante şi consacrarea burgheză (Academia)" şi „arta industrială", vodevilul, romanul foileton, cabaretul. Studiul lui Bourdieu se referă la Franţa anilor 1880. Toate aceste caracteristici se adecvează şi literaturii române de avangardă, care se opunea decis şi înverşunat spiritului culturii dominante. Este vorba, de fapt, de un conflict între o zonă de producţie restrînsă (adică avangarda, 82



care publică în tiraje mici) şi o zonă de mare producţie. Pentru a ilustra cele spuse, voi apela la un alt fragment de articol, apărut în nr. 8 din *Integral:* „Am asistat nu demult la un ciudat reviriment în atitudinea criticii vasală de decenii comercianţilor dramatici, indiferent de nume sau sex. [...] Critica era bolnavă de un ochi. în dreptul privirii cu blasture s-au masat instinctiv «devenind invizibili» toţi păcătoşii expuşi aceluiaşi destin. Cei doi cutezători sau imprudenţi au rămas în orbita fatală. Au fost fulgeraţi"[109]. Este criticat favoritismul criticii faţă de actori şi regizori. Deci, situaţia coincide cu aceea descrisă de Bourdieu. Să mai reţinem, în fine, faptul că opoziţia dintre arta autentică şi spiritul burghez în artă 1-a preocupat în mod special pe poetul şi teoreticianul Ilarie Voronca, care dedică acestui subiect dteva articole din publicistica sa: *Victor Brauner*[n0], *Lectură pe o bancbi%ăS*[n], *Intre mine si mine*[112], *Poe%a şi gustul comun*[ni], pentru a nu menţiona decît o parte dintre articolele autorului la temă. Din datarea articolelor se poate deduce că problema devenise un fel de obsesie tematică a scriiturii sale. Citez un scurt pasaj din *între mine si miner.* „Arta (şi scrisul mă interesează numai întrucît e supus acesteia) pretinde un material luat din neobişnuit, care să supere timpanul convenţiei, să-i calce în picioare rochiile de mătase, certificatele de studii."

Cît priveşte spiritul antiburghez al avangardei, Adrian Marino consideră pe bună dreptate că el reprezintă un aspect important al comportamentului revoluţionar, constind într-o „atitudine de neaderenţă şi repulsie morală, de dezgust şi indignare, de protest şi invectivă faţă de spiritul, stilul şi moravurile consacrate, faţă de ordinea filistină, trivială, faţă de totalitatea fenomenelor suprastructurii dominante, nu a infrastructurii"[114]. Hans Robert Jauss propune, la rîndul său, o perspectivă teoretică complementară celei dezvoltate de Pierre Bourdieu, care

constă în abordarea istoriei literaturii din perspectiva dialogului operă-public. în termenii lui Jauss, este vorba de trecerea de la „un circuit închis al esteticii producţiei şi reprezentării" la „estetica receptării şi a efectului produs"[115].
Avangardiştii au fost întotdeauna conştienţi că trebuie să facă efortul de a revela publicului prea puţin avizat codurile şi poncifele artei noului secol, deoarece de reacţia acestuia depindea intrarea operele lor în continuitatea unei experienţe literare. Teoria lui Jauss mai poate fi invocată, în cazul nostru, şi dintr-un alt punct de vedere: cel al schimbării *orizontului de aşteptare.* Este o evidenţă faptul că violenţa programelor avangardiste a


produs un asemenea fenomen, dovadă fiind rezistenţa întîmpinată din partea criticii tradiţionaliste. în asemenea cazuri de modificare sau bulversare a canonului literar, Jauss vorbeşte de *distanţă estetică* (adică de „intervalul dintre orizontul de aşteptare preexistent şi apariţia unei noi opere"), concept pe care-1 asimilează unui criteriu util de analiză diacronică, aplicat la scara reacţiilor publicului şi a judecăţilor criticii. Cit priveşte avangarda, se poate vorbi de reacţii de respingere totală, de şoc, sau în cel mai bun caz, de înţelegere treptată sau tîrzie. Se poate susţine chiar faptul că operele avangardei nu au putut de cele mai multe ori să fie raportate la un public ţintă în momentul primei receptări, dobîndindu-şi recunoaşterea abia ceva mai tîrziu, după acceptarea schimbării vechilor canoane. Indicam în cazul literaturii române apariţia studiilor fundamentale despre avangardă doar începînd aproximativ cu ultimele cinci decenii.
O ultimă observaţie, înainte de încheierea acestei secţiuni, priveşte o posibilitate de analiză unificatoare: studierea în secţiune sincronică a unei anumite faze de evoluţie literară, a uneia sau mai multor tendinţe sau curente literare, care să conducă la descoperirea unui sistem relaţional integrator şi a unui spirit comun al epocii, de atâtea ori invocat de avangardişti. Este ceea ce propun în următoarele capitole.
Consideraţiile anterioare permit într-adevăr susţinerea ipotezei unei largi difuzări în interiorul avangardismului românesc a unei retorici discursive şi comportamentale care trimite probabil nu întâmplător la modelul futurist al revoltei absolute.
Aşadar este comună obsesia luptei polemice împotriva unor principii sclerozate, exprimată prin intermediul unor texte care mărturisesc o frenezie verbală extraordinară şi, în acelaşi timp, o tensiune interioară care atinge cote paroxistice. Ca şi-n manifestele futuriste este vorba de o insurecţie totală, proiectată simultan pe toate planurile, împinsă pînă la ultimele consecinţe.



# NOTE
II. 1.
[1] Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii,* Editura Univers, Bucureşti, 1995, p. 111.
[2] F. T. Marinetti, *Teoria e inven^one futurista,* Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1968.
[3] Matei Călinescu, *op. cit,* p. 63.
II. 2.
[4] F. T. Marinetti, *op. cit,* p. XXVII, „Introduzione".
[5] *Idem,* p. XXX: „Sintesi dei maggiori sforzi cerebrali delTumanitâ, nuovo corpo vivo quasi umano que moltiplica ii nostro; diviene ii mezzo privilegiate-per realizzare ii completo dominio dell'uomo sulla natura." (Luciano De Mâria)
[6] *Idem,* p. 10: „Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si e arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocitâ. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo: Un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia e piu bello della *Vittoria di Samotracia".*
[7] *Idem,* p. 59: „L'uomo moltiplicato dalia macehina. Nuovo senso meceanico fusione dell'istinto col rendimento del motore e colle forze ammaestrate".
[8] *Idem,* p. 114: *„Luoghi abitati dai divino:* i treni, i vagoni - ristoranti (mangiare in velocitâ). Le stazioni ferroviarie; [...]. I ponţi e i tunnels [...]. I circuiti d'automobili. Le films cinematografiche. Le stazioni radiotelegrafiche".
[9] *Idem,* p. 113: „La velocitâ, avendo per essenza la sintesi intuitiva di turte le forze in movimento e naturalmente *pura;* velocitâ = sintesi di tutti i coraggi in azione. Aggressiva e guerresca".
[10] *Idem,* p. 111: „La morale cristiana difese la structura fisiologica dell'uomo dagli eccessi della sensualitâ. Modero i suoi istinti e li equilibro. La morale futurista difenderâ l'uomo dalia decomposizione determinata dalia lentezza, dai ricordo, dall'analisi, dai riposo e daU'abitudine. L'energia umana centuplicata dalia velocitâ dominerâ ii Tempo e Io Spazio".
[11] *Idem,* p. 113: „La lentezza, avendo per essenza l'analisi razionale di turte, le stanchezze in riposo, e naturalmente imonda"; „lentezza = analisi di turte le prudenze stagnanţi. Passiva e pacifista".
[12] Francesco Flora, *Dai Romanticismo al futurismo,* Casa Editrice V. Porta, Piacenza, 1921, p. 179: „E per lui l'ebrezza della grande velocitâ e la gioia di sentirsi fuso con Tunica divinitâ [...]. E i luoghi abitati dai divino sono i luoghi e


le cose che piu danno sensazione di velocitâ. Panisimo materiale. Lo spirito tutto contratto nella materia".
[13] *Integral,* anul I, nr. 1, martie 1925, p. 3.
[14] *75 H. P.,* octombrie 1924, yean«richel/>lace, France Quercy, Paris, 1993, pp. 2-3.

[15] *Contimporanul,* anul III, nr. 50-51, 30 noiembrie-30 decembrie, 1924, pp. 3-4.
[16] *Integral,* anul I, nr. 1,1 martie 1925, p. 4.
[17] F. T. Marinetti, *op. cit.,* p. 62: „Ecco perche l'immaginazione del poeta deve allaciare fra loro le cose lontane *sen^a fiii conduttori,* per mezzo di parole essenziali *in libertă'.*
[18] *Contimporanul,* anul III, nr. 50-51, 30 noiembrie-30 decembrie, 1924, p. 5.
[19] F. T. Marinetti, *op. cit,* p. 41: „1. Bisogna distruggere la sintassi disponendo i sostantivi a caso, come nascono"; „2. Si deve usare ii verbo alTinfînito"; „3. Si deve abolire l'aggettivo"; „4. Si deve abolire l'awerbio"; „5. Ogni sostantivo deve avere ii suo doppio"; „6. Abolire anche la punteggiatura". Şi: „II verbo all'infinito, puo, solo, dare ii senso della continuitâ della vita e l'elasticitâ dell'intuizione che la percepisce", „L'aggettivo avendo in se un carattere di sfumatura, e inconcepibile con la nostra visione dinamica, poiche suppone una sosta, una meditazione".
[20] *Ibid.,* p. 90: „II nostro amore crescente per la materia, la volontâ di penetrarla e di conoscere le sue vibrazioni, la simpatia fisica che ci lega ai motori, ci spingono all'uso delTonomatopea".
[21] *Integral,* anul I, nr. 4, 1 iunie 1925, pp. 2-3.
[22] *Punct,* nr. 6-7, 3 ianuarie 1924, p. 3.
[23] *Integral,* anul I, nr. 6-7, septembrie-octombrie 1925, pp. 8-9.
[24]Mircea Scarlat, *Istoria poeziei româneşti,* Editura Minerva, Bucureşti, 1969, voii, p. 17.
[25] F. T. Marinetti, *op. cit,* p. 10: „Noi canteremo le grandi foile agitate dai lavoro, dai piacere, dalia sommossa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle revoluzioni nelle capitali moderne, canteremo ii vibrante fervore notturno degli arsenali, e dei cantieri incendiaţi da violente lune elettriche; le stazioni in gorde, divoratrici di şerpi che fumano".
[26] *Idem,* p. 57: „II Futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilitâ umana awenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche".
[27] *Idem,* pp. 58-61: „Abitudine delle visioni in scorcio e delle sintesi visuali create della velocitâ dei treni e degli automobili che guardano dell'alto cittâ e campagne. Orrore della lentezza delle minuzie, delle analisi e delle spiegazioni minute. Amore della velocitâ, dell'abbreviazione e del riassunto. «Raccontami tutto, presto, in due parole»!"

[28] *Manifestul pictorilor futurişti, in* Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento,* Feltrinelli, Milano, 1966, pp. 373-376: „Come i noştri antenati trassero materia d'arte dall'atmosfera religiosa che incombeva sulle anime loro, cosi noi dobbiamo ispirarci ai tangibili miracoli della vita contemporanea, alia ferrea rete di velocitâ che awolge la Terra [...] alia lotta spasmodica per la conquista dell'ignoto"; „Rendere e magnificare la vita odierna, incessantemente e tumultuosameme trasformata dalia scienza vittoriosa".
[29] *Contimporanul,* anul III, nr. 46, mai 1924, p. 2.
[30] . *Integral,* anul I, nr. 1,1 martie 1925, p. 3.
[31] *Punct,* nr. 6-7, 3 ianuarie 1924, p. 3.
[32] *Punct, Idem,* p. 1.
[33] F. T. Marinetti, *op. cit.,* p. 17: „E non abbiamo ancora scacciate dai nostro cervello le lugubri formiche della saggezza...Ci vogliono dei pazzi!... Andiamo a liberării! Ci awicinammo alle mura imbevute di gioia solare, [...], ove trenta gru metalliche sollevano stridendo, dei vagoncini pieni d'una biancheria fumigante, inutile bucato di quei Puri, lavati giâ da ogni sozzura di logica".
[34] *Punct,* nr. 6-7, 3 ianuarie 1924, p. 3. [35]Z5H. *P, ed. cit.,pp.* 2-3.
[36] *Integral,* anul I, nr. 3, 1 mai 1925, p. 6.
[37] *Integral,* anul I, nr. 1,1 martie 1925, p. 3.
[38] *Integral,* anul I, nr. 4,1 iunie 1925, pp. 2-3.
[39] Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc,* EPL, Bucureşti, 1969, p. 26.
[40] F. T. Marinetti, *op. cit.,* p. 68: „Ho ideato inoltre *ii lirismo multilineo* col quale riesco ad ottenere quella simultaneitâ lirica che ossessiona anche i pittori futurişti, *lirismo multilineo,* mediante ii quale io sono convinto di ottenere le piu complicate simultaneitâ liriche".
[41] *Ibid.* „Una di queste linee potrâ essere per esempio odorosa, 1'altra musicale, 1'altra pittorica. Supponiamo que la catena delle sensazioni e analogie pittoriche domini sulle altre catene di sensazioni e analogie: essa verrâ in questo caso stampată in un carattere piu grosso di quelli della seconda e della terza Unea (contenenri l'una, per esempio, la catena delle sensazioni e analogie musicaU, 1'altra la catena delle sensazioni e analogie odorose".
[42] *Idem,* p. 42: „Solo per mezzo di analogie vastissime uno stille orchestrale, ad uno tempo policromo, polifonico, e polimorfo, puo abbracciare la vita della materia".
[43] *Idem,* Luciano De Măria, *Introdu^tone,* pp. 97-113: La simultaneitâ degU stata d'animo nell'opera d'arte: ecco la meta inebriante della nostra arte". Şi:


t


„...per far vivere Io spettatore al centro del quadro [...] bisogna che ii quadro sia la sintesi di *quello che si ricorda e di quello che si vede".*
[44] Marcel Raymond, *Da Baudelaire al surrealismo,* Einaudi, Torino, 1948, pp. 240-241.
[45] *Integral,* anul I, nr. 4,1 iunie 1925, p. 2-3. [46]*7SH. R,ed. cit.,pp.* 2-3.

[47] *Pună,* anul II, nr. 8,1 ianuarie 1925.
[48] *Integral,* anul I, nr. 6-7, septembrie-octombrie 1925, pp. 8-9.
[49] Mircea Scarlat, *op. cit,* voi. III, Editura Minerva, Bucureşti, 1986, p. 43.
[50] Matei Călinescu, *op. cit,* p. 164.
[51] Guillaume Apollinaire, *Sjmbolisme plastique et symbolisme litteraire (in Mercure de France,* februarie 1916), *in Les Avant-gardes litteraires au XX siecle,* publie par le centre d'Etude des Avant-gardes litteraires de l'Universite de Bruxelles, sous la direction de Jean Weisgerber, voi. II, *Esthe'tique* - Akademiai Kiado, Budapest, 1984: „Car l'oeuvre plastique corresponde â l'oeuvre poetique [...]. Les mots sont choisis selon leur qualite complementaire et employes par groupes ou separes constituent une technique pour exprimer une subdivision prismatique de l'idee, une compenetration simmultanee d'images"; „Division des formes et compenetration de plâns" .
[52] *Les Avant-gardes lite'raires au XX siecle, ed. cit,* p. 326.
[53] *Idem,* p. 301.
[54] Marcel Raymond, *op. cit,* p. 301: „Tutto si svolge come se la poesia, man mano che la sua unita psicologica si disgrega, sentisse la necessitâ di conformarsi a un principio di unită visiva".
[55] Nicolae Manolescu, *Despre poezie,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987.
[56] F. T. Marinetti, *op. cit,* p. 67: „La mia rivoluzione e diretta contro la cosi detta armonia tipografica della pagina, che e contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi e agii scoppi dello stile che scorre nella pagina stessa. Noi useremo percio in una medesima pagina, *tre o quattro colori diverşi d'inchiostro,* e anche 20 caratteri tipografici diverşi, se occorra. Per esempio: *corsivo* per una serie di sensazioni simili o veloci, *grassetto tondo* per le onomatopee violente, ecc. Con questa rivoluzione tipografica e questa varietâ multicolore di caratteri io mi propongo di raddoppiare la forza espressiva delle parole".
[07] *Contimporanul,* anul III, nr. 46, mai 1924, p. 2.
[58] *Integral,* anul I, nr. 4,1 iunie 1925, pp. 2-3.
[59] *Pună,* anul I, nr. 6-7, 3 ianuarie 1924, p. 3.
[60] *Contimporanul,* anul III, nr. 46, mai 1924, p. 2.

[61] F. T. Marinetti, *op. cit.,* p. 61: „Egli commincerâ col distruggere brutalmente la sintassi nel parlare. Non perderâ tempo a costruire i periodi. S'infischierâ della punteggiatura e deU'aggettivazione. Disprezzerâ cesellature e sfumature di linguaggio, e in fretta vi getterâ affannosamente nei nervi le sue
, sensazioni visive, auditive, olffative, secondo la loro corrente incalzante".
[62] *Integral,* anul I, nr. 4,1 iunie 1925, pp. 2-3.
[63] F. T. Marinetti, *op. cit:* „Egli dara cosi ii fondo analogico della vita, telegraficamente, cioe con la stessa rapiditâ economica che ii telegrafe impone ai reporters e ai corrispondenti di guerra, pei loro racconti superficiali".
[M] *75 H. P., ed. cit.*
[65] *Contimporanul,* anul III, nr. 46, mai 1924, p. 2.
[66] F. T. Marinetti, *op. cit,* pp. 70-71: „II Teatro di Varietâ, nato con noi dalTelettricitâ, non ha fortunatamente, tradizione alcuna, ne maeştri, ne dogmi e si nutre di attualitâ veloce"; „gli autori, gli attori e i macchinisti del Teatro di Varietâ hanno una sola ragione d'essere e di trionfare: quella d'inventare incessantemente nuovi elementi di stupore"; „II Teatro di Varietâ, solo, utilizza oggi ii cinematografo, che Io arricchisce d'un numero incalcolabile di visioni e di spettacoli irrealizzabili (battaglie, tumulti, corse, circuiti d'automobili, e d'aeroplani, viaggi transatlantici...)".
[67] *Contimporanul,* anul III, nr. 46, mai 1924, p. 2.
[68] Henry Bergson, *Matiere et me'moire,* P.U.F., Paris, 1965: „J'appelle matiere l'ensemble des images et perceptions de la matiere ces memes images rapportees â l'action possible d'une certaine image determinee, mon corps".
[69] F. T. Marinetti, *op. cit,* pp. 63-64: „Invece di *umanitare* animali, vegetali, minerali (sistema sorpassato) noi potremo *animaliere, vegetalisgare, mineralizare, eletri^are o liquefare Io stile,* facendolo vivere della stessa vita della materia [...]. Cole parole in libertâ avremo: **Le metafore condensate. — Le immagini telegrafiche. — Le somnie di vibrazioni. — I nodi di pensieri. [...]. Le dimensioni, i pesi, le misure e la velocita delle sensazioni.";** „si deve esprimere invece Finfinitamente piccolo che ci circonda, 1'impercettibile, l'invisibile, l'agitazione degli atomi, ii movimento Browniane, tutte le ipotesi appassionate e tutti i domini esplorati dell'ultra-microscopia".
[70] *Integral,* anul I, nr. 1,1 martie 1925, p. 3.
[71] *Contimporanul,* anul IV, nr. 61, octombrie 1925.
[72] F. T. Marinetti, *op. cit,* pp. 10-11: „Musei: cimiteri!... Identici, veramente, per la sinistra promiscuitâ di tanti corpi che non si conosconr. Musei: dormitori pubblici in cui si riposa per sempre accanto ad esseri odiati o ignori!"; şi p. 10: „noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie, d'ogm specie".



[73] Mario De Micheli, *op. cit.,* pp. 373-376: „Distruggere ii culto dei passato, l'ossessione dell'antico, ii pedantismo e ii formalismo accademico".
[74] F. T. Marinetti, *op. cit.,* pp. 9-10: „1. Noi vogliamo cântare l'amor dei pericolo, l'abitudine all'energia e alia temerită."; „2. II coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia"; „3. La letteratura esalto fino ad oggi

rimmobilitâ pensosa, Testaşi e ii sonno. Noi vogliamo esaltare ii movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, ii passo di corsa, II salto mortale, Io schiaffo e ii pugno", p. 12: „In veritâ io vi dichiaro che la frequentazione quotidiana dei musei, delle biblioteche e delle accademie (cimiteri di sforzi vani, calvarii di sogni crocifissi, registri di slanei troncati!...) e, per gli artişti, altrettanto dannosa che la tutela prolungata dei parenti per certi giovani ebbi dei loro ingegno e della loro volontâ ambiziosa. [...] E vengano dunque, gli allegri incendiarii dalie dita carbonizzate! Eccoli! Eccoli!...Suwia! date fuoco agii scaffali delle biblioteche!...Sviate ii corso dei canali, per inondare i musei!...Oh, la gioia di veder galleggiare alia deriva, lacere e stinte su quelle acque, le vecehie tele gloriose!..."

[75] *Idem,* p. 15: „Bisogna, - capite? - bisogna che l'anima lănci ii corpo in fiamme, come un brulotto, contro ii nemico, l'eterno nemico che si dovrebbe inventare se non esistesse!..."

[76] *Contimporanul, Manifest activist către tinerime,* 1924

[77] Ilarie Voronca, *Aviograma, 75H.P.,* 1924

[78] Saşa Pană, *Manifest, in unu,* anul I, nr. 1, aprilie 1928.

[79] *Contimporanul,* anul III, nr. 46, mai 1924, p. 2.

[80] *Integral,* anul I, nr. 1,1 martie 1925, p. 3.

[81] *unu,* anul II, nr. 12, aprilie 1929.

[82] *Integral,* anul I, nr. 3,1 mai 1925, p. 6.

[83] Paul Sterian, *Cititorul de telegrame sau metafizica sintaxei unu,* anul IV, nr. 34, 1931.

[84] *Les Avant-gardes liite'raires au XX[1] siecle, ed. cit.,* voi. I, p. 138.

[85] F. T: Marinetti, *op. cit.,* „Introduzione", pp. LX-LXI: „L'elemento nazionalista dei futurismo, vero e proprio catalizzatore della nostra avangardia, presenta sin dall'inizio caratteristiche originali spiecatissime (nazionalismo spirituale, «cosmopolita») che Io differenziano dai nazionalismo fascista, piu ambiguo e destinate a cădere ben presto nella vuota retorica di «Roma imperiale»".

[86] *Integral,* nr. 6-7, septembrie-octombrie 1925, pp. 8-9.

[87] *Integral,* anul I, nr. 1,1 martie 1925, pp. 4-5.



[88] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul,* Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 20.

[89] *Idem,* p. 130.

- Pentru manifestele româneşti s-au consultat: Revistele *Contimporanul, Integral, Punct, 75 H. P.;*
*Antologia literaturii române de avangardă,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, pp. 547-562;
*Literatura românească de avangardă,* Antologie de Gabriela Duda, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997, pp. 53-96.

- Pentru traducerea manifestelor româneşti în italiană:
*Poesia romena d'avanguardia Testi e manifesti da Urmu% a Ion Caraion,* a cura di Marco Cugno e Marin Mincu, Feltrinelli, Milano, 1980, pp. 385-394.

- Pentru manifestele italiene traduse în română:
Mario De Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1968, traducere după ediţia originală *Le Avanguardie artistiche dei Novencento,* Feltrinelli, Milano, 1966;
*Avangarda literară românească,* antologie îngrijită de Marin Mincu, Editura Minerva, Bucureşti, 1983;
*Le Rameau d'or - L'Avant-garde roumaine,* nr. 2 (3), 1995, publie par La Fondation Culturelle Roumaine, Bucarest.

II.3.

[90] Pierre Bourdieu, *Raţiuni practice,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1999, III. *Pentru o ştiinţă a operelor,* pp. 42-57.

[91] Hans Robert Jauss, *Pentru o estetică a receptării, Istoria literară ca provocare a ştiinţei literaturii,* traducere din limba franceză de Andrei Corbea, *in Viaţa românească* (supliment al revistei *Caiete critici),* nr. 10,1980.

[92] *Integral,* anul I, nr. 1,1 martie 1925, p. 15.

[93] *Integral,* anul III, nr. 10, ianuarie 1927, p. 16.

[94] *Integral,* anul I, nr. 3, mai 1925, p. 14, rubrica „Notiţe".

[95] *Integral,* anul I, nr. 1,1 martie 1925. p. 3.

[96] *Idem,* p. 15.

[97] *Integral,* anul I, nr. 5, iunie 1925.

[98] *Integral,* anul II, nr. 10, ianuarie 1927.

[99] *Punct,* anul I, nr. 2, noiembrie 1924, p. 2.

[100] *Punct,* anul I, nr. 3, 6 decembrie 1924, p. 24.

[101] *Pună,* anul I, nr. 4,13 decembrie 1924, p. 4.



J

EMILIA DROGOREANU ■

[102] *Integral,* anul I, nr. 2,1 aprilie 1925, p. 14.

[103] *Integral,* anul II, nr. 9, decembrie 1926, p. 14, rubrica „Notiţe".

[104] *Integral,* anul III, nr. 13-14, iulie 1927, p. 26, rubrica „Pagina reclamei".

105 pierre Bourdieu, *op. cit.,* p. 49.

[106] *Integral,* anul III, nr. 13-14, iulie 1927, p. 24, rubrica „Notiţe, Cărţi, Reviste".

[107] *Contimporanul,* anul VI, nr. 75, aprilie 1927.
[108] *Contimporanul,* anul IX, nr. 96-97-98, ianuarie 1931, p. 15.
[109] *Integral,* anul I, nr. 8, noiembrie-decembrie 1925, p. 15. [m]*unu,* la 11 martie 1929.
[m] *unu,* în 1930.
[112] *unu,* la 28 noiembrie 1931.
[113] *Adevărul,* anul I, nr. 16140 din 5 septembrie 1946.
[114] Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, Cap. *Avangarda,* p. 189.
[115] Hans Robert Jauss, *Pentru o estetică a receptării,* Op. cit, p. 41.


# *CapitolulIII*

III. 1. Introducere. III. 2. Re2onanţe futuriste în revista *Contimporanul* (1922-1932). III. 3. Alte influenţe, profil cultural general

III. 1. După o destul de lungă perioadă de gestaţie, inaugurată de „moderniştii" anilor 1913-1915 (pe atunci tinerii poeţi Adrian Maniu, Tristan Tzara, Ion Vinea), primul grup român de avangardă se organiza în 1922, în jurul revistei *Contimporanul,* condusă chiar de unul dintre ei, poetul Ion Vinea, care obţinuse încă pentru primul număr colaborarea lui Tudor Arghezi, Barbu, Fundoianu, Camil Petrescu. Este prima şi una dintre cele mai importante publicaţii de avangardă a cărei poziţie teoretică constructivistă lăsa un spaţiu larg de manifestare mai multor tendinţe avangardiste româneşti şi internaţionale.

*Contimporanul* porneşte la drum ca o revistă de critică a realităţilor politice şi sociale din România postbelică. Observînd ambientul publicistic românesc în care revista avea să-şi construiască un profil propriu, remarcăm, în primul rînd, faptul că publicaţia apare într-o perioadă de autentică efervescenţă culturală şi artistică, cu direcţii literare multiple, cu o foarte diversificată piaţă editorială şi jurnalistică. *Viaţa Românească* reapare în 1920, renunţînd la programul poporanist; revista *Ramuri* apare la Craiova în 1919 şi durează, cu două întreruperi, pînă în 1947, perpetuînd în perioada interbelică idealul sămănătorist. Din 1921 apare, întîi la Cluj şi apoi la Bucureşti, *Gândirea,* revistă de orientare tradiţionalistă cu mare deschidere spre arta modernă, susţinînd ideologic, după 1926, mişcările radical de dreapta. Revista *Sburătorul,* condusă de criticul E. Lovinescu, în ciuda scurtelor intervale de apariţie (1919-1922, 1926-1927), va promova o viziune net divergentă faţă de cele citate ante-


rior, prin promovarea unei literaturi citadine şi intelectualizate, sincrone cu literaturile europene. Cu toate acestea, *Sburătorul* rămîne o revistă a modernismului românesc moderat.

Apariţia *Contimporanului* a reprezentat tocmai reacţia polemică la această sincronizare moderată, promovată de publicaţia *Viaţa nouă,* condusă de Ovid Densusianu, o reacţie violentă, deci, care cere ruperea de tradiţii şi alinierea la spiritul cel mai nou al fenomenului artistic contemporan. Cînd în 1923 *Sburătorul*'îşi înceta apariţia, Ion Vinea afirma decis rolul mi-litant-constructdvist, de continuitate, pe care revista sa îl va avea de acum cu atît mai mult: „Revista *Sburătorul* îşi anunţă decesul după ce a luptat timp de trei ani cu indiferenţa publicului" (nr. 24, II).

Revista *Contimporanul* a avut cea mai lungă durată în peisajul cultural românesc, între revistele de avangardă. Avangarda artistică începe în România prin a fi predominant constructivistă, dar aspectul ei esenţial constă în voinţa de sinteză creatoare şi originală. Deşi apare în 1922, revista îşi va formula principiile teoretice avangardiste doi ani mai tîrziu, în *Manifestul activist către tinerime* (anul III, nr. 46, mai 1924), nesemnat, dar atribuit de istoricii literari, cum spuneam, lui Ion Vinea.

Ce opere şi care erau scriitorii români publicaţi în revistă?

Primul scriitor publicat la *Contimporanul* este chiar Ion Vinea. Trebuie să precizăm însă că versurile apărute aici par selectate ţinînd cont de orientare precisă, conştientă. Sînt, cu cîteva excepţii, scrise într-un stil cerebral, abstract. Poetul nu îşi ia decît foarte rar în scris mari libertăţi. Pare că în mod intenţionat, Vinea preferă să publice în revista *Punct* exerciţiile sale nonconformiste, dorind să-şi creeze o anumită imagine despre sine în *Contimporanul.*

In al doilea rînd, un mare poet modernist şi cel mai statornic colaborator, Ion Barbu, a publicat aici întregul său ciclu *Joc secund.*

Un alt poet de acelaşi calibru, Tudor Arghezi, va publica nu poeziile sale iconoclaste, ci dimpotrivă, poeme sociale, scrise în notă moderată. La apariţia volumului său de versuri *Cuvinte potrivite* revista va publica un amplu articol omagial (în nr. 76, V), recunoscîndu-i-se meritul de a fi cel mai revoluţionar creator modern în domeniul limbajului.

întemeietorul dadaismului, prietenul lui Vinea din copilărie - Tristan Tzara - este prezent cu poezii scrise înainte de plecarea în Franţa (pre-


cum *înserează,* datată 1913 şi publicată în nr. 46, mai 1924) şi nu cu mai recenta şi iconoclasta poezie de limbă franceză.

Directorul revistei, Ion Vinea, a scris articole şi despre operele moderaţilor Ion Pillat şi Mihail Sadoveanu (în nr. 43), demonstrînd că mai pot exista şi abateri de la programul iniţial, susţinute, însă, de criteriul valorii. Camil Petrescu este un scriitor apreciat la *Contimporanul.* Acelaşi I. Vinea intuise valoarea dramaturgului de mai tîrziu. Vor mai fi publicaţi şi alţi scriitori proeminenţi ai epocii, unii avangardişti, alţii, autori de graniţă -generalizînd poate prea mult - între tradiţie şi modernism: Ion Minulescu, Al. Philippide, F. Aderca, Mihail Sebastian, Mircea Eliade.

III.2. în prima parte a acestei secţiuni, voi indica o serie de influenţe futuriste asimilate în profilul ideologic al revistei, reperabile în creaţii aparţinînd mai ales colaboratorilor români. Mă voi concentra în egală măsură asupra materialelor primite la redacţie din Italia, ca urmare a excelentelor relaţii cultivate de grupul român cu liderul futurismului italian, F. T. Marinetti. Voi analiza, printre altele, numărul dublu dedicat futurismului (nr. 96-97-98, ianuarie 1931), apărut la puţin timp după vizita lui F. T. Marinetti la Bucureşti. Voi prezenta un corpus de materiale (manifeste, poezii, mici notiţe redacţionale, indicii ale corespondenţei *Contimporanului* cu redacţii ale unor reviste futuriste italiene), care consider că fac posibile trimiteri şi incidenţe cu programul futurismului italian.

îmi propun, în primul rînd, să evidenţiez ponderea influenţelor futuriste asupra profilului general al revistei, care, în mod cert, nu este unul major, dată fiind orientarea declarat constructivistă şi, într-o oarecare măsură, expresionistă. Scopul este acela de a stabili o dozare cît mai obiectivă a tendinţelor care îşi făceau concurenţă în revistă. Din acest material compozit voi decupa latura futuristă, poate nu îndeajuns explorată de critica literară românească. Păstrez încă de la început anumite limite de interpretare, ţinînd cont de faptul că toţi cercetătorii au convenit asupra unei concluzii: nota dominantă la *Contimporanul* este avangardismul moderat. Menţin aceeaşi poziţie, dar reconstitui imaginea de ansamblu a revistei, foarte eterogenă, cum s-a afirmat pe bună dreptate, aducînd cîteva precizări în plus la cele puţine, extrem de rezervate, făcute pînă acum despre componenta futuristă a revistei.





Iată cîteva indicii relevate de criticii care s-au ocupat de acest subiect. Primul punct de vedere reţinut aparţine lui Ion Pop, care recunoaşte în programul revistei filonul de inspiraţie constructivistă, dar şi ceva din gustul futurist pentru viteză şi exaltare în faţa spectacolului dinamic al oraşului modern: „Programul de la *Contimporanul,* aşa cum se exprimă el în *Manifestul activist către tinerime,* îşi găseşte sursa în ideile constructivismului, conservînd şi ceva din gustul futurist pentru viteză şi pentru exaltarea în faţa spectacolului dinamic al oraşului modern"[1]. In studiul mai vechi — mă refer la prima ediţie, *Avangardismul poetic românesc —,* autorul pornea de la aceeaşi optică, şi, în plus, întărea sugestia afinităţii observate între anumite texte româneşti şi stilul futurist, transcriind pentru susţinerea celor spuse cîteva sintagme celebre din *Sensibilitatea futuristă,* text a cărui traducere apărută în *Contimporanul o* semnala şi cu această ocazie.

Matei Călinescu notează[2] cam aceleaşi elemente - debutul abrupt al textului printr-o negaţie, de exemplu („Jos arta, căci s-a prostituat!") —, în concluzie insistînd asupra predominanţei constructivismului la *Contimporanul,* invitîndu-ne să constatăm că, în ciuda ostentaţiei polemice, trebuie reţinută „voinţa de sinteză". încheindu-şi argumentaţia, criticul recomandă raportarea *Contimporanului* la experienţele modernismului mai degrabă decît la cele ale avangardei. Să adăugăm faptul că nu numai cuprinsul manifestului, dar — am spune — chiar începutul lui (amintind îndemnul futurist de „a scuipa zilnic pe altarul Artei cu A majusculă"), indică similitudini cu formulările futuriste, şi chiar finalul este suspect de asemănător cu sfârşitul *Manifestului pictorilor futurişti* semnat de Boccioni, Carrâ, Russolo, Balla, Severini: „Să fie înmormîntaţi morţii în cele mai adînci viscere ale pămîntului! Să fie eliberat de mumii pragul viitorului. Faceţi loc tinerilor, violenţilor, temerarilor!"[3] Similar, *Manifestul activist* se încheia cu îndemnul: „Să ne ucidem morţii!" Rămînem totuşi la concluzia lui Ion Pop, că futurismul a lăsat urme importante în programele publicaţiilor constructiviste, iar dt priveşte *Contimporanul,* autorul se numără printre foarte puţinii critici care au indicat existenţa influenţelor futuriste, în studiul său *Avangarda în literatura română*[1'] ca şi-n capitolul „Diffusion du futurisme — Roumanie", inclus în studiul colectiv *Les Avant-Gardes litte'raires au XX siecle,* deschizînd astfel noi perspective interpretative receptării critice, cantonate în înregistrarea şi comentarea laturii exclusiv moderate a revistei: „Pentru a putea 



vorbi de o adevărată pătrundere a programului marinettian, trebuie să aşteptăm fondarea primului grup al avangardei în jurul revistei constructiviste *Contimporanul"'^,* în acelaşi context, Ion Pop afirmă că în afara reluării unor teze constructiviste, I. Vinea, autorul presupus al manifestului, se face ecoul şi al principalelor puncte ale proclamaţiei futuriste. Citez, la rîndul meu, sintagmele vizate: „marea fază a activităţii industriale", elogiul „reportajului cotidian", „expresia plastică, strictă şi rapidă a aparatelor Morse", şi, în plus, se pot adăuga aici, critica romanului psihologic, antisentimentalismul, necesitatea creării unor noi formule de teatru. Un al doilea reper critic îl reprezintă studiul lui Simion Mioc din 1972, *Opera lui Ion Vinea.* Poziţia exprimată este într-o anumită măsură în acord cu cea precedentă. Prima încercare de formulare este foarte generală: *,Jsianifestul activist către tinerime,* cum s-a arătat, nu se deosebeşte cu nimic de formulările şi tonul oricărui manifest avangardist, de la futurism la suprarealism"[6]. In a doua formulare se alătură doi termeni, futurism şi

constructivism, fără să stabilească dozări specifice: „Manifestul revistei conduse de Vinea propune o nouă viziune artistică, cu elemente futuriste [...], dar şi constructiviste." Ceea ce reţinem aici este indicarea elementelor futuriste prezente în formula ideologică a mişcării.
Ce alte elemente diseminate în paginile *Contimporanului* se mai pot descoperi şi interpreta din perspectiva futuristă? Nu puţine, am spune. In primul rînd, trebuie să pornim de la premisa că Ion Vinea — directorul publicaţiei, care îşi începuse activitatea jurnalistică de mai mult de zece ani, la momentul cînd apare *Contimporanul* -, era pregătit să continue o activitate literară de pe poziţii avangardiste. Maturizarea şi formarea sa în această direcţie avuseseră loc probabil în primul deceniu al secolului, chiar înainte de fondarea dadaismului, într-o vreme în care prietenul său, Tristan Tzara, doar visa la întemeierea curentului la care a contribuit apoi *în* mod hotărîtor. In al doilea rînd, pictorul Marcel Iancu tocmai se întorsese âi ţară cu o bogată experienţă artistică dobîndită în Elveţia, Franţa şi Germania. Avusese o expoziţie la Ziirich, patronata de rectorul Universităţii din oraş, care-1 va introduce în cercurile artistice elveţiene. Participase la dadaismul parizian. Guvernul revoluţionar al Bavariei îi oferea mai tîrziu o catedră de artă nouă la Miinchen.


încă din primul articol scris în *Contimporanul* (nr. 1, I, 3 iunie 1922), într-o perioadă cînd revista avea o orientare predominant socială, spiritul de frondă al tânărului director dovedeşte o forţă extraordinară: „în clipele celei mai înteţite urgii", cînd „crima devine mijloc curent de guvernare", *Contimporanul*'îşi propune să violenteze conştiinţa publicului românesc, să o trezească din „paiele nepăsării tradiţionale"[7].
Odată cu noua orientare spre actualitatea culturală, încep să fie prezentate cititorilor curentele de avangardă din Occident (nr. 27, 20 ianuarie 1923): numele revistei futuriste *Noi,* cu adresa - Roma, via Torino, director Enrico Prampolini, este menţionat printre primele. Mai apare citată în numărul 31 publicaţia futuristă romană *Cronache d'attualită,* director A. G. Bragaglia. lista celorlalte este substanţială: *Fruhlicht* — revistă de arhitectură expresionistă, *Sţyl* - artă constructivistă olandeză, director Theo Van Doesburg (Anvers), *391* - revistă dadaistă, directori Francis Picabia şi Tristan Tzara. Se vor adăuga primei liste titluri precum: *Sturm* - artă abstractă, director H. Walder, (Berlin), *L'Esprit nouveau,* director Czenfant Jannert (Paris), *Valori plastici,* M. Broglio (Roma)[8].
într-un număr de început, Ion Vinea publică un pre-manifest intitulat *Pentru contemporani*[9]*,* proiecţie a idealului care speră să anime intelectualitatea română a secolului: „viteză-mişcare-forţă". Este uşor de observat aici afinitatea cu spiritul frenetic al unor sintagme futuriste. După patru numere, în numărul dublu 37-38, teoreticianul revine cu un alt articol, *Pentru cetitori şi scriitori,* în care aduce noi indicii privind colaborările străine viitoare în *Contimporanul* şi prezintă oportunităţile de publicare a literaturii române de avangardă în străinătate. Citează din nou un număr mare de scriitori şi pictori futurişti, cubişti, abstracţionişti. Aceste mişcări sînt preferate în primul rînd pentru potenţialul lor de noutate. Face cunoscut publicului că va putea citi cronici, articole, că va putea admira desene, gravuri inedite trimise din Franţa, Italia, Germania, Olanda, Danemarca, de grupul scriitorilor unguri refugiaţi la Viena, reuniţi în jurul revistei *Ma,* de artişti ruşi refugiaţi la Berlin, care scot revista *Objet.* Toate aceste reviste şi altele descoperite mai tîrziu vor fi recenzate sau semnalate cu regularitate în *Contimporanul* pe tot parcursul duratei ei. Din Italia sînt menţionaţi destul de mulţi corespondenţi: „Avem în Italia sprijinul asigurat al lui Marinettd, directorul ziarului oficial *Impero,* al marelui sculptor şi


gravor Prampolini, unul dintre cei mai irezistibili şi originali animatori ai artei moderne, şi al maeştrilor Balla, Carra (sic!), Severini, Bocioni (sic!), Chirico, Depero, apoi Moscardeli (sic!), Alberto Savinio"[10]. Această informaţie este utilă din două motive: mai întîi, confirmă faptul că revista era la curent cu o parte din activitatea pictorilor futurişti, iar entuziasmul cu care au fost prezentaţi ar sugera faptul că admiraţia putea să-i transforme pe aceştia din urmă în modele de urmat. Există o doză de satisfacţie orgolioasă în anunţarea acestui proiect vast, putem spune, cel mai amplu dintre toate celelalte, promovate de presa noastră culturală de avangardă, cum avea să confirme trecerea timpului: „Vom îngriji ca în toate revistele acestor prieteni să apară traduceri din literatura română şi reproduceri după artiştii noştri. Vom rezolva chestiunea pătrunderii literaturii noastre în străinătate. Vom deschide în ţară calea unui curent salubru şi înviorător." Ar fi extrem de util de cunoscut şi de studiat care a fost în realitate frecvenţa apariţiilor româneşti în revistele avangardei europene. Din interiorul literaturii române, aceste detalii nu sînt cunoscute în prezent, însă un studiu mai aprofundat al revistelor străine citate în *Contimporanul* ar putea scoate la iveală elemente surprinzătoare.
Un alt text care ilustrează propensiunea spre polemică a tînărului Vinea este şi articolul *Premergătorii,* în ciuda faptului că el conţine exagerări inacceptabile, privind dintr-o perspectivă obiectivă a istoriei literare. Autorul demască imitaţia în artă recurgînd la exemple din literatura autohtonă, care îl conduc să excludă orice urmă de originalitate în literatura anterioară. Ceea ce atrage atenţia aici sînt proporţiile refuzului şi ale dezgustului cu care apare condamnat servilismul în artă, atitudine din nou comparabilă cu cea a prietenilor futurişti: „în cimitirul nostru literar, printre cruci anonime ori mauzoleuri ostentative, spiritul critic rătăceşte ca o umbră mai mult. [...] Optzeci de ani de încercări şi dibuiri româneşti n-au izbutit să dea omenirii contribuţia de cugetare a geniului

nostru, ce caută încă în resursele memoriei verbale materialul în care să se exprime."[11]
Unul dintre cele mai semnificative indicii privind receptarea futurismului italian la *Contimporanul* este publicarea anumitor texte marinettiene în traducere. Aspiraţia maximalistă a futurismului, care transpare dintr-un fragment extras din *La sensibilitâ futurista* şi tradus în revistă, este sintetizată şi explicată la modul următor: „Futurismul se bazează pe înnoirea com-



J



pletă a sensibilităţii umane, ca efect al marilor descoperiri ştiinţifice"[12]. Avansînd cu încă un pas, descoperim la distanţă doar de un număr recenzia la un volum marinettian, *Futurism şi fascism /Futurismo efasdsmo,* un eseu al mentorului italian, pornind de la apropierea care tocmai se consolida în acea perioadă între cele două ideologii. Din comentariul semnat de Ion Vinea se deduce că alegerea politică a liderului futurismului nu fusese combătută, autorul român considerînd politica şi arta domenii separate în aprecierea unei personalităţi culturale. Argumentul adus de Vinea pare puţin naiv: „Futurismul în alte ţări nu este necesarmente aliat cu fascismul, mişcare specific italiană. Spre exemplu în Rusia, futurismul e o artă oficială a sovietelor"[13].
Indicam chiar la începutul acestui capitol similitudinile observate între structura *Manifestului activist către tinerime,* şi anumite pasaje din texte futuriste *{Manifestul pictorilor futurişti).* Reiau aici această idee doar pentru a sublinia o anume continuitate a raporturilor italo-române, avută probabil în vedere de teoreticianul revistei, de vreme ce în numărul următor (anul III, nr. 47, p. 2) se publică un material primit din Italia: scurta scrisoare de salut semnată de Marinetti şi Prampolini, amintită şi-n secţiunea dedicată receptării. în sfîrşit, în numărul dublu 50-51, apare reprodus în traducere un fragment din *Cuvinte în libertate IParole in liberia* din care citez cîteva rînduri, revelatorii pentru modul în care futurismul teoretizează regulile unei noi poetici: poetul „va începe prin distrugerea brutală a sintaxei în vorbire. Nu va pierde timpul cu construirea perioadelor. îşi va bate joc de punctuaţie şi adjectivaţie. Va dispreţui cizelarea şi nuanţele şi în grabă, abia răsuflînd, vă va arunca în faţă senzaţiile sale vizuale, auditive, olfactive, după desfăşurarea lor în amintire.[...]. Va întinde imense reţele de analogii asupra lumii. [...]. Iată pentru ce imaginaţia poetului trebuie să lege între ele lucrurile îndepărtate fără *şir conducător,* prin ajutorul cuvintelor esenţiale *în libertate"^.* (Traducerea citată, susceptibilă de mici retuşuri, apare în numărul indicat din *Contimporanul,* fără semnătura traducătorului.)
Criticul Simion Mioc, care aminteşte cîteva dintre aceste apariţii futuriste în *Contimporanul,* este de părere că numărul dublu 50-51 ar avea o evidentă relevanţă teoretică „în ceea ce priveşte efortul spre sinteza constructivismului cu futurismul"[15]. Mai mult, autorul crede că elementele sintezei





care au dat naştere doctrinei estetice la *Contimporanul* au fost futurismul şi constructivismul. Afirmaţia este perfect valabilă pentru acel moment de început al conturării liniei teoretice a publicaţiei. Nu putem însă generaliza, deoarece în cei zece ani de existenţă, revista a receptat şi alte influenţe avangardiste. Dar, este, într-adevăr, simptomatică prezenţa masivă a materialelor primite de la prietenii futurişti în acea perioadă de coagulare a laturii programatice a revistei. Pe de altă parte, este certă asimilarea şi ulterioara afirmare a constructivismului în aceeaşi etapă iniţială, convingere întărită şi de publicarea în acelaşi număr dublu a articolului *Promisiuni,* care nu făcea altceva decît să dea explicaţii despre semnificaţiile constructivismului. Textul[16] ia forma unui dialog pedant între personajele shakespeariene Polonius şi prinţul Hamlet:
„Prinţul — care era în toane didactice la acea epocă îi aruncă la picioare un covor românesc, din cele abstracte, adică fără motive naturaliste, ci plăsmuit din simple detalii geometice concentric dispuse.
— Frumos covor, Polonius, nu-i aşa? / —Admirabil, Alteţă... / Priveşte şi spune-mi Polonius: ce reprezintă el? / —Reprezintă... re-prezin... (faţa lui Polonius isbucni în lumini deodată). Nu reprezintă nimic, Alteţă! / — Simple raporturi de forme şi culori, Polonius... / — Simple raporturi de culori şi forme, Alteţă. [...] - Dar natura, alteţă — tremoliză Polonius. Florile! / - Ce alt e floarea, Polonius, decît o organizare de forme preexistente, şi de culori. Şi ce alt pretind artiştii de azi [conversaţia avea loc între anii 1910-1924, *n. m., E. D.]* decît de a construi şi ei, cu ajutorul acelor forme geometrice preexistente, lucruri mai frumoase decît florile, peisajul, decît chipurile de dobitoc şi om..."
în finalul articolului, I. Vinea lasă să transpară unul dintre cele mai dragi vise ale sale şi ale avangardei româneşti, convingerea că internaţionalismul avangardist este calea de acces cea mai fecundă spre sincronizarea cu noul stil al secolului. Aceasta a fost realmente o epocă de neobişnuită efervescenţă intelectuală şi căutări, care au impus în cultura română un standard înalt, la nivelul culturilor europene celor mai avansate din acea perioadă.





La o distanţă considerabilă, de 7 ani, separaţi de nu mai puţin de 50 de numere, în 1930, cînd, peste un an

*Contimporanul* urma să-şi întrerupă apariţiile, futurismul este elogios ilustrat în revistă, după vizita lui Marinetti la Bucureşti. Evenimentele care au marcat-o au fost relatate în capitolul dedicat problemei receptării. Aşa încît ne oprim asupra materialului inclus în numărul triplu publicat cu ocazia amintită. Parcurgînd cuprinsul numărului triplu 96-97-99, din ianuarie 1931, rezumat pe copertă, ne dăm seama că din unghiul discuţiei noastre, punctele de interes sînt mai multe. La paginile 2 şi 3 apăruse *Incendiul sondei din Moreni* de F. T. Marinetti, text tradus de Alexandru Marcu şi însoţit de un „chapeau" al redacţiei, în care se anunţă că acest poem în proză va fi urmat de o poezie, *L'Incendio della sonda.* Nota mai conţine şi următoarea informaţie: „La serbările din Arles pentru centenarul lui Mistral, în calitatea sa de purtător de cuvînt al ţărilor latine [F. T. Marinetti] a adus intelectualităţii române în faţa reprezentanţilor culturii mondiale, acel elogiu înflăcărat care a stîrnit interesul unanim pentru ţara noastră"[17].

Marinetti îi va trimite lui Ion Vinea o telegramă după întoarcerea din România, redactată în limba franceză:

„Mon cher Vinea,

Merci encore une fois pour la ferveur futuriste de ton beau Journal. J'espere consacrer bientot conferences et articles aux futuristes roumaines. Mon *Incendia della sonda* sera bientot â point. Bucarest inoubliable!

Une forte poignee de main, F. T. Marinetti.

Capri, 14jouilletl930"

In traducere:

„Dragul meu Vinea,

Iţi mulţumesc încă odată pentru fervoarea futuristă a frumosului tău ziar. Sper sa dedic în curînd conferinţe şi articole futuriştilor români. Textul meu *Incendiul sondei va* fi gata în scurt timp. Bucureşti de neuitat!

O cordială strîngere de mînă, F. T. Marinetti.

Capri, 14 iulie 1930"





Telegrama apărută în revista *Steaua* este citată de Elena Zaharia Filipaş în *Note* la monografia sa *Ion Vinea™.* Corespondenţa este importantă atît pentru faptul că aduce veşti despre o poezie scrisă în urma vizitei lui Marinetti în ţara noastră şi a călătoriei în acea zonă petrolieră unde izbucnise un faimos incendiu (amănunte în primul capitol), dar şi pentru a observa nonşalanţa şi extravaganţa cu care Marinetti îi numea pe toţi poeţii *Contimporanului,* „futurişti".

Să observăm, mai întîi, că textul este scris fidel după regulile poeticii futuriste. Poetica senzaţiei din accepţia futuristă e recognoscibilă încă din prima frază. Olfactivul deţine primatul între senzaţii: „Pretutindeni obsesionîndu-i miros dulceag şi înţepător"[19]. Urmează o gamă de acute percepţii tactile: „Apoi deodată ne oprim frigînd în nervi, în arcuri, în piele cu marea beznă grasă ce frige în preajmă Atmosfera e o tablă înfierbîntată pe obraji. Pămîntul încîntă tălpile". Anumite pasaje conduc mai degrabă spre fantastic, tendinţă omniprezentă în scrierile marinettiane şi inclusiv în manifeste: „Automobilul futuriştilor români care mă duce e un fluture crepuscular vrăjit. [...] Cu noi, în viteză crescândă, Cetatea Sondelor se precipită în inima Africei. Numărăm trei sute de sonde. Par minarete de majoli-că albastră, arabescate şi încrustate cu smarald, cu coral". Marinetti creează impresia pătrunderii într-un spaţiu fantastic prin amploarea dimensiunilor şi strălucirea halucinantă a imaginilor propuse. „Relatarea" se face după regulile stilistice ale reportajului, recurgînd la procedee care să proiecteze într-un prezent imediat, tangibil, datele realităţii înconjurătoare: „Iat-o! Iat-o! La cincizeci de metri. [...] Cu furie vandalică a pus stăpînire pe arcuri păgîne cupole creştine musulmaneşti se desfată copilăreşte făcîndu-le să se rotească, luminoase sfere de bronz, argint, fildeş platină şi bazalt, în echilibru pe cele mai temerare scîntei ale părului său". Supradimensionată este întreaga imagine a sondei care-i pare „înaltă de o sută de metri" „cu volutele ei ce fierb, duşul de scîntei în evantai a picioarelor sale explozive". O serie de percutante senzaţii auditive completează registrul percepţiilor teoretizate în poetica futuristă: „Zvon zumzet, huruit, bufnituri, clinchet, şuierături şi răbufneli ale sondelor în lucru". Poetul italian creează — am putea spune — un echivalent poetic, o aplicaţie pentru ceea ce teoreticianul român Ilarie Voronca avea să definească într-un manifest astfel: „expresia poetului plină de cutezare, de savoare absurdă: tirnăcop,





bumerang, salt întrecînd în înălţime toate performanţele mondiale"[20]. *(Cicatrizări,* 1925) La un moment dat, Marinetti face un portret de grup al membrilor redacţiei *Contimporanul* care l-au însoţit în mirobolanta excursie. In antologia italiană *Ipoeţi delfuturismo,1909-1944,* apare inclus acest poem, însă cu titlul schimbat, *Sonda din Moreni.* Am preferat să reproduc traducerea publicată în *Contimporanul,* semnată de Alexandru Marcu, pentru a nu pierde culoarea de epocă a documentului. Se poate deduce că în aceste portrete Marinetti a avut ocazia să ilustreze idealul existenţei periclitate a artistului („ii vivere pericolosamente"), o altă temă esenţială din estetica futuristă: „Cu sărituri mediteraneene, artiştii futurişti români rup rîndurile. Sculptoriţa Pătraşcu cu mîini încintate sculptează de-a dreptul în jeratec. Codreanu dansează ideal sinteza flacării. Iancu înalţă arhitecturi de neon. Maxy precizează formele veloce ale mobilelor şi imensifică raza lămpilor sale. Minulescu ritmează versuri albe trenurilor petrolifere, nesfîrşite tuburi inelare ce aleargă. Privighetorile lui Voronca discută cu ale lui Vinea şi cu

ale frumoaselor Regine poete asupra priorităţii unei imagini de lansat în apropiata lună plină. Marcu stabileşte esenţa latină a cîntului lor fluid şi timbrat"[21].
Această privelişte a unei sonde incendiate a fost pentru liderul futurismului un prilej de a ilustra încă odată idealul forţei şi al eroismului atît de importante în viziunea sa frenetică, insurecţională: „Migraţiile noastre instructive s-au sfirşit în fine, căci am ajuns la Vara Veşnică a Frumuseţii Forţei şi Eroismului". Descrierea care urmează asociază imaginea sondei cu aceea a unui mecanism diabolic, a unei maşini infernale, obiect mitic şi, în acelaşi timp, idol absolut al erei moderne, în optica marinettiană: „Bubuiesc atîta sondele. Par acum gratiile perpendiculare ale unei cuşti uriaşe plină de fiare. Fără îndoială, cele mai puternice au luat-o la fugă". în ultimele rînduri are loc o schimbare de viziune, propunîndu-se alte noi elemente din registrul maşinismului războinic. Idealul luptei, al războiului apare şi el reiterat: „Acum Cetatea Sondelor se schimbă într-o escadră de vapoare de războiu, care porneşte în goană să-şi salveze cuirasatul amiral, rănit, năpădit de flăcări". Imaginile finale trimit tot la recuzita războiului: „Sunt convins că mă aflu într-o capitală bombardată, ale cărei vase sînt încă îndrăgostite de inamicul învingător".
Ce mai cuprinde numărul triplu 96-97-98 la o lectură în cheie futuristă? 

La pagina 7, un articol semnat de Sandu Eliad, *între scenă şi ecran.* Autorul prezintă entuziast noutatea inedită pe care o reprezintă mijloacele tehnice din cinema, insistând asupra relaţiei acestuia cu teatrul: „Pentru realizarea aceleiaşi emoţii subiective filmul are la dispoziţie mijloacele teatrale: acţiunea şi verbul, şi, în plus, desfăşurarea (deşi deocamdată pe plan bidimensional) în autentic şi divers, pe care mijloacele limitate ale scenei nu le pot capta". După ce precizează în ce constă superioritatea mijloacelor filmului („perfecţia şi definitivatul operei de artă cinematice în contradicţie cu arta teatrală pendulantă hazardului fiecărui accident tehnic [...] Şi apoi, iar, identitatea de calitate a realizării [...] Identitatea de stil, nerealizabilă în teatrul cu mijloacele pe care le ştim", autorul face apoi apologia cinematografului văzut ca element fundamental al civilizaţiei moderne şi sugerează că teatrul ar trebui să împrumute la rîndul lui, anumite tehnici din cinema. Ideea interferenţei dintre cele două arte apărea şi-n *Manifestul teatrului de Varietăţi /Teatro di Varietâ*[22]*,* în care Marinetti constata orgolios că doar futurismul pînă în acel moment introdusese cinematograful în teatru. Citind manifestul *Cinematografia futuristă /La cinematografia futurista*[11]', publicat pe 11 septembrie 1917, regăsim atît comentarii elogioase despre această artă, „sinteză alogică şi fugitivă a vieţii mondiale", care „va deveni cea mai bună şcoală pentru tineri: şcoală de bucurie, de viteză, de forţă, de curaj şi de eroism", dt şi ideea introducerii cinematografului în teatru, la fel de explicită ca-n *Manifestul Teatrului de Varietăţi,* citat aici de Marinetti: „Deci e logic ca astăzi să transferăm efortul nostru vivacizant într-o altă zonă a teatrului: *cinematograful.* La prima vedere cinematograful, născut de cîţiva ani, poate să pară deja futurist, adică lipsit de trecut şi liber de tradiţii: în realitate, el, apărînd ca *teatru fără cuvinte,* a moştenit toate resturile cele mai tradiţionale ale teatrului literar." Autorul afirma aceeaşi netă superioritate a cinematografului asupra teatrului. Deci, ideea lui Sandu Eliad s-ar putea inspira dintr-o sursă futuristă. Autorul mai semnează în *Contimporanul* (nr. 69), un articol dedicat teatrului, *Supremaţia cui'?,* dar, de data aceasta, Sandu Eliad porneşte de la celebrarea maşinii ca accesoriu scenic, pentru a conchide că, deşi indispensabilă în teatru, maşina rămîne doar un mijloc, revenindu-i de fapt actorului rolul esenţial în economia spectacolului. Consider exaltarea maşinismului în teatru tot o reminiscenţă de provenienţă futuristă. Această supoziţie poate fi confirmată şi de următoarea formulare a autorului: „Dar dacă dezideratul lor s-ar realiza ar fi cîştigat lumii un nou


J


gen de spectacol (care s-ar chema dacă vreţi: Dinamo-fono-niziune), dar care n-ar încălca cu nimic domeniul teatrului care-şi are principiul etic bine-definit: existenţa actorului"[24].
Există în revistă o continuitate a acestei rubrici. Se pare că subiectul interesa, aşa se explică prezenţa lui Filip Corsa, asiduă colaboratoare cu versuri, proză, cronici plastice şi cinematografice în paginile publicaţiei. Să ne oprim în continuare asupra unui amplu articol, intitulat *Cinematograful.* Pornind de la ideea că secolul se află sub semnul vitalităţii, autoarea face o serie de afirmaţii din nou interesante pentru o comparaţie cu viziunea futuristă asupra cinematografului: „Artă uimitor corespunzătoare erei noastre, fragment din aportul proaspăt al timpului; iată cinematograful" sau, ducînd mai departe firul judecăţii, autoarea îşi formulează ideile în funcţie de „ceasul vitalităţii şi mişcării: „Ne reconstruim din mişcare, din metal. Spiritul creator isbucnit într-un punct şi răspîndit pretutindeni cu viteză maximă, devine o contagiune — un stimulent — ce se afirmă deodată crescîndă şi puternică". In fine, autoarea oferă o spectaculoasă viziune simultanistă asupra cinematografului:

„Dinamismu-i în formă, lumină, umbră, ritm, iată-i resursele, oxigenul. Dacă aţi privi cu atenţie suprapunerea sau alăturarea dtorva obiecte dibaci fotografiate, aţi contempla un admirabil poem geometric: sîntem în domeniul filmului pur. Aceste obiecte, această fotografie, acest poem geometric trebuiesc însă regăsite în orice gen de manifestare cinematografică"[25], închizînd paranteza dedicată influenţei futuriste asupra domeniului cinematografului mai semnalez în numărul 75 din aprilie 1927, o rubrică numită „Cronica circului", unde apare recenzat un roman despre Charlie Chaplin, scris de Ramsay & Stewert Douglas. N-aş putea preciza dacă e vorba de un nume real sau fictiv. De altfel, filmele celebrului şi straniului regizor şi actor se vor bucura de cronici călduroase nu numai la *Contimporanul,* dar şi-n celelalte reviste pe care le voi analiza.

Revenind la numărul triplu 96-97-98, să notăm şi publicarea unui articol în limba franceză, *Cre'ation de l'homme par la machine,* în care George linze aduce omagiul său maşinii şi vitezei, înţelese ca factor de progres al civilizaţiei. Articolul poate fi plasat tot într-un dosar de receptare a influenţelor futuriste, dar care, de data aceasta, vin în literatura noastră din opere aparţinînd unor scriitori străini, colaboratori la revistele româneşti: „Chiar la ţărmul copilăriei noastre s-au oprit primele maşini vii. Ele au pătruns bătrînul cer pe care noi nu reuşeam să ni-1 explicăm. Oraşele 106



au mişcat aerul ca nişte buni peşti plaţi. Continentele ne-au traversat casele de mai multe secole. Mii de Sare de nedescris mii de viteze au trecut între tatăl meu şi mine, entuziasmîndu-ne privirile."[26] O altă contribuţie din străinătate apare pe prima pagină, din numărul 69. Este un poem scris de Sidney Hunt, constînd în simple înşiruiri de litere, dispuse pe două coloane. Un vers este format dintr-o singură literă, două sau mai multe, tipărite în mod repetat pe mai multe rînduri. Poemul ar putea fi interpretat pornind de la teoria *paroliberismului* futurist, axat pe tehnicile scriiturii tipografi-
ce.
[27]

în acelaşi număr, la pagina 8, citim o „comedie în 4 acte" — susţin autorii, Sergiu Dan şi Romulus Dianu. Textul de o pagină şi jumătate, construit după tiparele scriiturii dramatice, are ca subiect o invitaţie la circ, în care directorul promite publicului numere extraordinare, dar lumea este în cele din urmă deziluzionată. Este o „piesă de teatru", un text dramatic aflat în vecinătatea *happening-mHor* performate în timpul seratelor futuriste, care înglobează în formula lor circul şi orice alte genuri minore, umile, aşa cum anunţa manifestul *Teatro di Varietă.*

In capitolul dedicat *Contimporanului,* din monografia dedicată lui Ion Vinea, Elena Zaharia Filipaş face referiri extrem de caustice cu privire la colaborările autorilor mai sus citaţi: „Sergiu Dan şi Romulus Dianu aduc în poezia lor din *Contimporanul* mai mult dorinţa de frondă decît talent. Ei practică un modernism ostentativ, scriind versuri aşa-zis ermetice, fără sintaxă, fără logică şi, din păcate, fără haz"[28]. Autoarea adoptă o poziţie minimalizatoare, am spune, poate prea severă.

Alături de ultimele replici ale piesei şi de articolul lui Sandu Eliad, *Supremaţia cui?,* mai apare pe aceeaşi pagină o poezie a lui George Dinu (sau Stephan Roii) intitulată *Rondul II de noapte,* a cărei atmosferă continuă pe aceea a piesei de teatru. Este o lume crepusculară, măruntă, hilară, obscenă, precum cea din reprezentaţiile de circ. Poemul este construit prin acumulare de imagini disparate: „...aici la centru oraşul volubil aplaudă mereu / Provincialii vizitează bordeluri şi muzeele zoologice / şi înalţi din hali colivia cu papagalul verde gîndindu-te la orfeu / inutili în infern arhanghelii sînt suplinitori la şcoala de piloţi / [...] / Păsări de sifon, trec în văzduh în staul vacile solfegiază în saboţi / [...] / şi ţiţeiul iese din puţuri identic lui Isus cu un chiparos"[29]. Este evidentă nuanţa de teribilism din aceste versuri.





Descoperim în numărul 75, un alt poem extrem de interesant. întreaga pagină (9) este ocupată de un text dificil de încadrat într-un gen tradiţional. Poetul Romulus Dianu a intitulat *Autoportret* o confesiune despre sine, scrisă cu caractere de dimensiuni diferite, dispuse în formă de caligramă, care figurează un om. Citez versurile care alcătuiesc capul figurii: „Iată, doamnă, alb, / Trupul meu AICI / Identic cu orice sfînt / Ucis, bărbăteşte trist / MERCI.J / Aştept"[30]. Cuvintele scrise cu majuscule în restul textului pot fi asociate mental celor reţinute în timpul lecturii şi textul astfel rearanjat sugerează un dialog cu iubita pierdută. Tehnica tipografică, picto-poetică, i-ar fi putut fi inspirată poetului de modelul *tavole-loi parolibere* futuriste, ipoteză pentru care voi aduce argumente în capitolul rezervat revistei *75 H. P.*

Mai semnalez o poezie a lui Filip Corsa apărută în numărul 72, intitulată *Aritmetică,* text care contestă în mod radical structura poeziei tradiţionale. Neregularitatea aşezării în pagină a versurilor, ca şi prezenţa numerelor şi a unei fracţii trimit la un punct din *Manifestul tehnic* care recomanda introducerea semnelor matematice în poezie. Aluzia la viteză, conţinută în aceste versuri, este un alt argument în sprijinul unei interpretări futuriste: „Spre cursul visului italic / de 5 ori pom înfometat / 3 / degete singulare / semnul crucii de / 3 ori / ce magnific fruct stins / sub ceruri se arboră? / 1 kilometru înmulţit cu 9 / dă 90 / oră"[31]. Pe pagina următoare întîlnim un fragment de proză, intitulat *Fantome,* care face parte, după cum se precizează în nota redacţiei, din romanul *Crucişătorul M.O.B.* Maniera de a scrie a lui Filip Corsa este asemănătoare celei a lui Urmuz. Remarcăm extremismul

programatic din conţinutul acestei proze, în care clişee şi stiluri literare (în speţă romanul poliţist) sînt dezinvolt parodiate. Autoarea introduce în text unele modele dezinhibate de scriitură cinematografică, impersonală, fragmentară, laconică: „Un taxi apăru cu o oportunitate de cinematograf. Marc îl opri. Şoferul căpătă ordin să-1 ducă la capătul străzii. După un minut şi jumătate, maşina ajunse la ţintă. Ordin de întoarcere. Atenţiune, umbra de lîngă zid. Marc îşi lipi nasul de geamul portierei: era doar un paracliser. Din acea clipă şoferul primi directiva drumului în ordinea următoare: dreapta... înainte... dreapta... stingă... înainte... stingă... stingă... stingă... sînga... stingă... stingă... stingă...". Experimentalismul acestei proze ne conduce la asimilarea ei cu practicile literaturii futuriste. Tot o proză iconoclastă scrie şi Jacques G. Costin în



*Discurs pentru îmbunătăţirea rasei cailor.* Textul este o parodie plină de umor a discursivităţii şi a retorismului academic. Naratorul atribuie personajului cunoaşterea unor metode fanteziste prin care calul ar putea să devină supercal, iar „supercalul va fi calul superomului"[32]. Putem citi aici o ironie la adresa futurismului maşinist? Reţinem însă ca fiind afină futurismului ideea de fond, antiacademismul, sclipitor ilustrat în acest fragment.

Majoritatea scriitorilor pe care i-am analizat pînă în prezent, cu excepţia lui Stephan Roii şi Jacques G. Costin, sînt scriitori minori, uitaţi de istoria literaturii contemporane, dar care în epocă au contribuit la conturarea profilelor de grup a noilor tendinţe.

în sfîrşit, revenind la numărul 77, amintim articolul *De vorbă cu Anton Giulio Bragaglia,* citat şi în primul capitol cu referire la raporturile futurismului cu literatura română. Adaug la cele spuse doar cîteva precizări. în portretul entuziast construit plasticianului futurist se regăsesc caracteristicile unui artist futurist complet: „Iată-1, în fine, pe acest proteu al Italiei, de azi: scriitor, om de cinema, regizor, umorist, editor, fotograf, cabaretist, ziarist, umorist, editor, fotograf, organizator de artă şi admirabil animator"[33]. A. G. Bragaglia subliniază cu această ocazie, două idei fundamentale despre teatrul futurist, care apar exprimate şi-n manifeste: prima se referă la relansarea teatrului prin reformarea tehnicii scenice, idee susţinută, după cum am observat, şi de cronicarii de artă români. A doua insistă asupra rolului improvizaţiei în teatru: „Dicţiunea este Italia nouă, este improvizaţia, care se confundă cu fantezia, cu fantezia fără logică, fără fir, cu radio-fantezia". în subsolul paginilor 2 şi 3, sub textul articolului, Focioni Miciacio, artist şi jurnalist futurist, semnează *Note despre A. G. Bragaglia,* în care a introdus informaţii despre activitatea şi realizările artistului şi o evaluare a poziţiei moderate a acestuia în cercul futurist. Reţinem un fragment din „Notiţe": „în mişcarea moderniştilor italieni, deosebirea caracteristică a lui Anton Giulio Bragaglia de grupul futuriştilor extremişti reprezentaţi prin Marinetti, rezidă în pozitivul activităţii sale luminoase şi a futuriştilor dizidenţi şi moderaţi care au contribuit enorm la dezvoltarea modernă a artei italiene. O laborioasă activitate de doisprezece ani înscrie în rîndul bunelor realizări care trec istoria: o casă de artă la Roma, o sută treizeci de expoziţii personale şi străine de pictură, sculptură, arhitectură şi scenografie, o casă de filme unde, el, în calitate de regizor, dă - încă din 1917 - cele dinţii filme de avangardă; diverse edituri, sute de





conferinţe ţinute pretutindeni în peninsulă şi aiurea, treizeci de volume publicate, diverse periodice săptămînale şi lunare, un pamflet literar *Judex,* mii de articole propagandiste, un atelier de arte decorative şi, în sfîrşit, un studiu modem de fotografie." Personalitatea lui A. G. Bragaglia este într-adevăr impresionantă, portretul propus de Focioni Miciacio impune respect în acest momentul de bilanţ, la 18 ani de la fondarea futurismului.

In cartea de interviuri a lui I. Valerian — *Cu scriitorii prin veac* —, există o declaraţie a poetului Ion Vinea, formulată în termeni tranşanţi. Iconoclasmul devine un antidot redutabil împotriva tuturor stilurilor moderne din artă: „O formulă trebuie abandonată prin simplul fapt că a devenit formulă"[34]. Ceea ce-şi propune mişcarea de la *Contimporanul e.* să cultive „mobilitatea absolută", „spiritul de continuă cercetare şi creaţie". Cu alte cuvinte: „Căutăm personalitatea şi vrem să ne menţinem într-o perpetuă stare de revoluţie, tocmai pentru a nu cădea în anchiloza nici unei formule [...] De aceea sîntem chiar în contra suprarealismului, care a devenit o metodă factice de artă, după care se poate crea la infinit." Acesta era dealtfel şi unul dintre dezideratele cele mai pasionate ale futuriştilor italieni. Nu amintesc în acest sens dedt mesajul manifestului *Uccidiamo ii Chiaro di Luna!* (aprilie 1909). Alegoria centrală, care ţine loc de „ramă" pentru întregul text (folosesc termenul în accepţia aplicabilă la scriitura decammeroniană), sugerează o insurecţie a poeţilor futurişti, un desant, un război aerian, purtat în oraşul Paraliziei (termen sinonim pentru orice tip de atitudine pasivă) şi descris la modul propriu[35]. O precizare necesară: trebuie să avem mereu în vedere distanţa dintre două ipostaze diferite ale scriitorului Ion Vinea: cea a teoreticianului rebel, experimentalist, cosmopolit, deschis spre tot ce este inedit şi, pe de altă parte, cea a poetului, o figură predominant centripetă, repliată, trăind melancolii şi tristeţi incurabile.

Un ultim reper util încercării noastre de a cataloga materialele care s-au publicat în revista *Contimporanul,* susceptibile de a fi interpretate din perspectivă futuristă, ar putea consta în selectarea dtorva dintre poeziile directorului publicaţiei - Ion Vinea. Voi aminti acum doar titlurile şi datele lor de apariţie, urmînd ca ele să facă obiectul unei astfel de analize într-un capitol dedicat operei lui Ion Vinea: poeziile *Lamento* (anul II, nr. 39-40, 21 aprilie 1923), *Gamă* (anul III, nr. 49, noiembrie 1924, inclusă în volumul *Ora jîntînilor,* 1964), *Alţii* (anul ni, nr. 50-51, 30 noiembrie-30 decembrie 1924), *Cosmopolis* (anul IV, nr. 59, mai 1925), poemele *Prund* şi *Feerie*

(anul V, nr. 69, octombrie 1926), *De Sîn-Martin* (anul V, nr. 70, noiembrie 1926), *Dicteu - încercare de a ghici un poem* (anul V, nr. 71, decembrie 1926), *Nocturnă* (apărută în volumul *Ora jîntînilor,* 1964). Să observăm că nici unul dintre poeme n-a fost publicat mai tîrziu de 1926, ci în prima jumătate a vîrstei *Contimporanului,* cînd încă nu exista o distanţă semnificativă de perioada iniţială a vervei experimentale. Acest moment coincide cu constituirea programului teoretic al grupului, cu activitatea de reflecţie şi creaţie stimulată de aceasta şi cu receptarea ecourilor futuriste.

III.3. în această secţiune, voi reconstitui schematic profilul general al revistei, pornind de la o analiză a coprezenţei altor programe avangardiste în *Contimporanul,* pentru ca apoi să putem recalibra ponderea fiecăruia raportată la nivelul întregului.

Programul publicaţiei s-a aflat mereu sub semnul deschiderii generoase, poliedrice, manifestă şi-n interesul arătat pentru arta constructivistă, cubistă, expresionistă, dadaistă. Dintre aceste tendinţe, cea mai puternică s-a dovedit a fi constructivismul. înainte de a preciza care au fost coordonatele teoretice ale acestor influenţe să stabilim o listă a poeţilor străini publicaţi în original sau în traducere şi a colaborărilor lor la *Contimporanul,* pentru a înţelege în ce măsură eterogenitatea era promovată ca ideal de pluralism şi disponibilitate estetică: Andre Breton, Georges Linze {*Anatomie du pqysage* — în nr. 50-51, 30 noiembrie-30 decembrie 1931, *Route* - în nr. 55-56, 1925), Ivan Goli, E. Malespine, Ludwig Kassak, Herwarth Walden, Tamas Aladar etc. Dintre toţi poeţii străini, preferinţele lui Ion Vinea merg spre Georges *Linze,* directorul revistei de avangardă *Anthologie,* editată la Iiege. Conducătorul „Grupului de artă modernă" din Iiege devine un colaborator permanent şi reciproc, prin această legătură, Vinea cunoaşte evoluţia poeziei belgiene moderne. „Este cert că Belgia are poeţii săi în toată puterea cuvîn-tului. De la Verhaeren s-a format o generaţie deosebită de gînditori-poeţi ce sînt numai în Belgia"[36]. Uneori, Vinea îşi exprimă direct admiraţia faţă de Georges Linze: „Colaboratorul nostru e un Sf. Paul al modernismului belgian. Poemele sale sînt atîtea manifeste concise, dure, rectilinii şi pasionate"[37]. Poezia lui Georges linze e „cerebrală, un lirism al abstracţiunii şi sintezei"[38]. O poezie constructivistă. Pierre Bourgeois, poet şi arhitect construc-tivist, un alt colaborator belgian la *Contimporanul,* publică *Aspecte recente ale mişcării moderne în Belgia*[39].




L

Ce a însemnat constructivismul la *Contimporanul?*

Acest concept, devenit ulterior emblemă identitară a grupului, a fost introdus la *Contimporanul* de pictorul Marcel Iancu, care, alături de Tristan Tzara a fost unul dintre iniţiatorii mişcării dadaiste. In 1922 participase la primul Congres al Constructiviştilor de la Diisseldorf, condus de olandezul Theo Van Doesburg. Din iniţiativa lui Marcel Iancu, revista începe să popularizeze această formulă, publicând un articol al pictorului olandez Hans Richter, *Constructivismul (Pictura neo-cubista)*[40], cunoscut la Congres. H. Richter avusese contacte şi simpatii dadaiste, dar ca şi Marcel Iancu s-a apropiat ulterior de constructivism. Citez din acest articol-manifest pasajele în care apar definite principiile fundamentale ale curentului: „Ceea ce numim constructivism caracterizează o punere la punct pentru noţiunea şi problema creaţiunii. Graţie metodelor ştiinţifice sîntem în stare prin voinţă să articulăm conştient lumea senzaţiilor. [...] A realiza o disciplină e problema actuală a artei. Nu mai voim opere de artă cu nuanţe personale, ci vrem o creaţiune elementară pe bazele conştiinţei. Atitudinea senzitivă pentru orice problemă ucide orice posibilitate de construcţii, doreşte misterul, neclarul şi conduce iar spre forme noi de romantism, adică spre forme senzitive ale subiectului, care ne vor duce spre un nou romantism al artei, al tehnicii, al opticii, al fizicii"[41]. Aşadar „modele ştiinţifice", „voinţă conştientă", „disciplină", „creaţie elementară", nu subiectivism, senziti-vism, „mister", „neclar". Constructivismul, în viziunea lui Richter, are ca fundament unitatea la care se raportează părţile, rezultat al sincronizării ştiinţei cu arta. Prin urmare, metoda logică de organizare a senzaţiilor trebuie să primeze.

Cu o lună înainte, *Contimporanul* reproducea articolul *Contra artiştilor imitatori,* semnat de Theo Van Doesburg, directorul revistei constructiviste *Styl* din Anvers. Cei doi teoreticieni se întîlnesc în acceptarea unei arte lucide, obiective, antimimetice, independente de obiectele realităţii: „Opera de artă devine obiect independent real. Arta generaţiei viitoare va fi expresia colectivă prin organizare şi disciplină a mijloacelor plastice spre o unitate reală"[42]. Din consideraţiile anterioare se poate deduce că mişcarea constructivistă este o reacţie la impresionism, de respingere a iraţionalului şi a subiectivităţii, prevalîndu-se de ultimele descoperiri ale ştiinţei şi tehnicii moderne. O altă consecinţă: se tinde spre atingerea unui grad de impersonalitate al cărei

rezultat ultim este geometrismul viziunii constructiviste.

Pe de altă parte, teoria elaborată de pictorul Marcel Iancu se prezintă în termeni asemănători: „Constructivismul este arta «abstractă» care, crescută dintr-un simţ optimist al vieţii, purifică arta de orice urme de romantism, fiind expresia dorului de construcţie al zilelor noastre". De altfel, „abstractivismul" a fost al doilea nume al constructivismului românesc. In alt loc, vorbind despre arta nouă, Marcel Iancu se oprea din nou asupra ideii abstracţiunii în artă: „Numai cu abstracţiunea arta a depăşit sclavajul sentimental. A întrebuinţa abstracţiunea în artă înseamnă a voi şi a poseda absolutul în artă..."[43]. în articolul *Constructivism si arhitectură* teoreticianul face puţină istorie a conceptului şi a difuzării lui, recuperînd aspectele primelor manifestări apărute în Rusia şi Polonia, sub o altă denumire — „suprematism"[44].
Avangarda românească prezintă o trăsătură organică pe care o întîlnim şi-n alte literaturi europene: a fost teoretizată şi ilustrată, în toate formele ei de manifestare, de un grup de artişti, din interiorul căruia, reprezentanţii de marcă colaborau simultan la mai multe reviste, proiecte etc. Elena Zaharia Filipaş aduce o precizare în plus, observînd cu fineţe următorul aspect: „Faptul că primele două publicaţii româneşti de avangardă, *Contimporanul* şi *Punct,* s-au ataşat unui curent al plasticii moderne şi nu unui program literar, se explică prin aceea că printre animatorii mişcării de avangardă s-a aflat un mare număr de pictori, sculptori, desenatori: Marcel Iancu, Milita Pătraşcu, M. H. Maxy, V. Brauner, Mattis Teutsch, H. Daniel, Marica Rîmniceanu etc. Aceştia au organizat sub auspiciile *Contimporanului* numeroase expoziţii, individuale sau de grup, pe care revista le-a popularizat cu entuziasm"[45].
Ajungem, iată, la cel mai important eveniment cultural din existenţa grupului avangardist afirmat în jurul revistei, marea expoziţie internaţională din decembrie 1924, la care au expus artişti din Belgia (Marc Darimond, Lempereur Haut), Germania (Kurt Schwitters, Hans Arp, Arthur Segal, D-na A. Segal, Paul Clee, Hans Richter, C. Buholz şi E. R. Vogenauer), Cehoslovacia, pe atunci (Charles Teige), Suedia (Wikink Eggeling), Ungaria (Ludovico Kassak), Polonia (Tereza Zarnouwerowna şi M. Szczuka) şi România (M. H. Maxy, Marcel Iancu, Mattis Teutsch, C. Brâncuşi, Milita Petraşcu, Dida Solomon). Notăm prezenţa masivă a Germaniei. Datele acestea, împreună cu titlurile lucrărilor expuse, s-au publicat în catalogul expoziţiei, în numărul dublu 50-51, 30 din noiembrie-30 decembrie 1924,


număr dedicat evenimentului. Numele menţionate revin din acel moment însoţind noi colaborări, unele fiind deja prezente în sumarele revistei înaintea expoziţiei. Numărul mai cuprindea - aminteam - traducerea *Cuvintelor în libertate /Le parole in liberia,* dar şi un articol al lui M. H. Maxy, *Crono-metraj-pictural,* un studiu schematic în care pictorul enumera trăsăturile principale ale cubismului şi dadaismului prin comparaţie cu cele ale constructivismului, ultimul fiind considerat o artă superioară acestora[46]. Mai putem citi în acest număr - căruia îi corespunde cronologic, dar iată că şi tematic al doilea număr din revista *Punct* — un articol de Hans Arp *(Die Blumensphynx)*[A~]', altul al lui Kurt Schwitters (M<?q)[48] şi mici poeme semnate Andre Breton *(Poemi)*[49] şi de M. Seuphor *(Cri Nr. 5* şi *Cri Nr. 8, Portrait de l'artiste)*[50].
Apoi, reproduceri după lucrări de Marcel Iancu - *Volume arhitectonice, Construcţie centrală, Unokum, Cabaret Voltaire, Natură nouă* în numărul dublu 50-51, 30 noiembrie -30 decembrie 1924; în acelaşi număr, lucrări de M. H. Maxy - *Tîrgul Moşilor, Portretul poetului Tristan Tţara, Construcţie spaţială; Rue* de Marcel Darimont; *Mer^bild,* de Kurt Scwitters; *Peisaj* de Arthur Segal; *Gravură în lemn, Plastică în lemn, Compoziţie,* de Matti's Teutsch; *Pasaj* de Charles Teige; *Steaua nordică, Tors* (marmură), de Milita Pătraşcu; *Fakturkontrast* de Szczuka şi, în fine, *Construcţie* de Ludovic Kassak. Este evidentă predominanţa pictorilor constructivişti, demonstrînd faptul că programul mişcării era însuşit şi simpatizat la acea dată, aşa cum o arată şi datarea în *Contimporanul* a articolelor teoreticienilor germani, toate materialele citate fiind scrise şi publicate înaintea evenimentului. în afara revistelor citate pe care redacţia de la *Contimporanul \t* primea şi le recenza, descoperim la rubrica de ştiri culturale „Cărţi şi reviste" nume noi, majoritatea reviste de plastică şi arhitectură: *Disk* şi *Stauba,* director C. Teige (Praga), *Zwrotnica* (Cracovia), *Les 7 jours* (Moscova), *Le Disque vert* (Bruxelles), *Inicial* (Buenos-Aires), *La vie de lettres* (Paris), *Latitude-Sud* (Madagascar!), *Der Querschnitt* (Viena), *VeraiKon* (Praga).
Revistelor cu reputaţie internaţională li se făcea reclamă în *Contimporanul.* Printre articole şi desene, ilustratorii introduceau reclame la acele publicaţii, ceea ce dădea o notă în plus de modernitate aspectului grafic al revistei. Se respira o atmosferă de autentică emulaţie culturală, era o sete extraordinară de a recepta tot ce se scrie şi se creează nou şi valoros în artă. Cu trecerea timpului, interesul pentru plastică se orientează mai ales spre



arhitectură şi ceea ce numim astăzi *design.* Problema arhitecturii casei şi a oraşului — insistă plasticienii — constituia „principala preocupare a tuturor minţilor moderne" *(CriNr. 5* e *Cri Nr. 8, Portrait de l'artiste)*[5]\
Răsfoind, de exemplu, numărul 77, descoperim rubrici dedicate artelor plastice, care nu existau în urmă cu doi

ani: „Cărţi de arhitectură nouă", rubrică de recenzii, „Expoziţii 1928" şi articole dedicate aceluiaşi domeniu precum *Inginerie fi artă,* semnat Ing. M. Kontescweller. Un alt articol-interviu o are ca interlocutoare pe Sonia Delaunay, soţia pictorului Robert Delaunay, o talentată creatoare de modă. Tot pentru dimensiunea practică a artei, concretizată în edificii citadine, în decoraţiuni de interior, într-o arhitectură civilă a marilor metropole, militează şi autorul articolului *Formele noi ale artei practice,* Jeanneret Le Corbusier, apărut în numărul triplu 96-97-98, din februarie 1931.

în concluzie, se poate vorbi de o componentă puternică şi coerentă a programului constructivist, susţinut nu numai teoretic, sau numai prin publicarea unor corespondenţe străine, ci integrată într-un ansamblu de manifestări, evenimente (de la expoziţii şi pînă la construcţii moderne), care au descris o linie evolutivă specfică, a artei româneşti. în acest proces, acţiunea de adaptare şi de adecvare la necesităţile locale, autohtone, a avut fără îndoială un caracter original.

Ce statut a avut influenţa expresionistă la *Contimporanul?* Au existat şi-n acest caz relaţii directe şi un corpus de documente, de corespondenţă între redacţia *Contimporanului* şi expresioniştii germani?

în capitolul introductiv la studiul său, *Literatura română şi expresionismul,* Ov. S. Crohmălniceanu[52] prezintă într-o manieră sintetică datele esenţiale ale receptării literaturii expresioniste de către literatura română. Este util să aducem în discuţie cîteva elemente de istorie literară indispensabile oricărui studiu comparat al unui fenomen cultural. La un deceniu de cînd mişcarea expresionistă germană atinge apogeul afirmării ei şi, odată cu aceasta, o difuzare mondială, după primul război, anumite medii culturale româneşti vor începe să aibă relaţii şi contacte cu aceasta. Simultan cu receptarea literaturii futuriste italiene, *Contimporanul* stabileşte din 1923 o strînsâ legătură cu expresionsmul. Ov. S. Crohmălniceanu aduce informaţii despre primele contacte, stabilite mai ales în mediul pictorilor români, colaboratori ai revistei. Primele interferenţe au loc la nivel teoretic: „Marcel Iancu şi M. H. Maxy cochetează o bună bucată de vreme cu expresionismul. Deşi îl so-





cotesc numai o etapă în evoluţia lor spre «cubism» şi «constructivism», descoperim că amândoi au un crez artistic care conţine foarte multe puncte înscrise şi în programul expresionismului"[53]. Deci, este vorba de o contaminare incipientă, la începuturile avangardei, dar de importanţă secundară. In optica lui Marcel Iancu, expresionismul este o cale spre abstracţionism, idealul artei sale, de care am amintit anterior: „Pictura nouă este operă îndelung mistuită în focul zilelor şi nopţilor sălbatice, revoluţie concepută prin expresionism spre abstracţie" *(Cri Nr. 5* e *Cri Nr. 8, Portrait de /'artiste)*[54].

In cazul lui Maxy, influenţele au putut fi probabil mai profunde, fiind mai directe. El a expus la Berlin sub egida grupului „Sturm", cu sprijinul direct al lui Herwarth Walden. Reciproc, *Contimporanul* pe toată durata existenţei lui a semnalat revista *Sturm.*

Schimbînd domeniul de referinţă, să remarcăm că dramaturgia germană se bucura în grupul românesc de aprecierea cronicarilor de artă. Revista reproduce o „chemare" a lui Friedrich Sternhal apărută în *Der Neue Mercur* din 1922, intitulată *Pentru directorii de teatru, actori, scriitori şi toţi iubitorii de artă dramatică*[55].

Crohmălniceanu o caracterizează ca fiind un text programatic care recomandă artiştilor să reprezinte pe scenă un „nou eroism". Este vorba şi de un text polemic, orientat împotriva viziunilor despre teatru ale unor dramaturgi francezi. în replică, Felix Aderca, un fin eseist şi cronicar al *Contimporanului,* comentind respectiva notă, remarcă: „Dramaturgia france2ă azi e la acelaşi hotar pe care l-au tras înainte de război cîţiva scriitori. Dramaturgia germană a trecut toate hotarele. Fără o cunoaştere a literaturii dramatice germane contemporane, nu se mai poate face, în chip serios şi decent, teatru". Felix Aderca este un militant pasionat al teatrului expresionist, comentind în cronicile sale, scrise atit pentru *Contimporanul,* cît şi pentru alte publicaţii, operele unor dramaturgi precum Fritz von Unruh, Georg Kaiser, Frank Wedkind.

Mihai Ralea, filosof şi eseist, teoretician al literaturii de formaţie germană, îşi propune în mai multe rînduri să caracterizeze tendinţele literaturii expresioniste. Surprinzător, într-o *Scrisoare din Germania,* autorul dă o definiţie „integralistă" a procedeelor expresioniste: „Procedeul expresionist e *integralist.* El se opune atomismului şi asociaţionismului. Rezultă de aici o consecinţă. Dacă expresia trebuie să predomine, dacă ea vine dinăuntrul elaboraţiei mentale şi se aplică - aproape se *impune* - lucruri-





lor, ea trebuie să conţină în ea ceva *activ"*[56]. Viziunea aceasta, care îngloba şi ideea dinamismului, a plăcut multor avangardişti români. Deşi în cercurile intelectuale dramaturgia expresionistă s-a bucurat de un real interes, impunerea ei pe scenele teatrelor româneşti a întâmpinat o serie de rezistenţe. Totuşi publicul a putut vedea montări chiar ale regizorilor germani veniţi să viziteze România: regizorul Karlheinz Martin a pus în scenă în 1922 *Pelicanul* de Strindberg şi *N/u* de Ossip Dymov. In 1923, o altă trupă germană dă o reprezentaţie în Bucureşti cu *Der Brand im Opernhaus* de Georg Kaiser. Trupa evreiască din Vilna a intrat în istoria avangardei prin reprezentaţii date în Bucureşti, remarcîndu-se prin spectacole concepute în spirit expresionist: *Dybuk* şi *Zi şi noapte* de Ansky, *Cîntăreţul tristeţii sale* de Ossip Dymov. Alte informaţii despre activitatea şi despre actorii care făceau teatru axat pe repertoriu expresionist descoperim în revista *Punct,* nr. 10, în articolul dedicat

Teatrului Naţional din Cernăuţi. Memorabilă ar fi rămas - se relatează - montarea piesei *Domnişoara lulia* de Strindberg. Comentariul redacţiei este mai mult decît elogios: „D. Valjean, actualul director general al Teatrelor, graţie energiei şi iubirei sale de artă, a dăruit oraşului Cernăuţi un ciclu de reprezentaţii excepţionale. [...] D-ra lulia ne-a dat prilejul în fine să revedem pe D-na Dida Solomon în creaţia ei puternică care a impresionat atit de mult pe intelectualii noştri. La Cernăuţi ca şi la Bucureşti d-na Dida Solomon a inspirat, rînd pe rînd, milă, ură, desnădejde. E inutil să adăogăm alte cuvinte. Toată lumea ştie cît de puternic este talentul D-nei Dida Solomon". Am citat aprecierile aduse prestaţiei acestei actriţe deoarece ea este şi o colaboratoare a *Contimporanului,* în paginile căruia i se publică reproduceri după opere plastice. Teatrul amintit se numea Sidoli, iar în numărul 12, pe prima pagină din aceeaşi revistă, *Punct,* se poate citi o notiţa care anunţă mari succese ale actriţei cu piesa *D-ra lulia* şi *Poveste* de Scarlat Callimachi, la Iaşi şi Botoşani.
Există şi un studiu literar de Ion Sân-Giorgiu din 1927, intitulat *Lirica germana contemporană*[51]*,* o operă informativă, descriptivă, extrem de riguroasă, după cum indică şi Ov. S. Crohmălniceanu. Printre trăsăturile expresioniste enumerate şi analizate de autor se reţin: răzvrătirea împotriva civilizaţiei mecaniciste, gustul întoarcerii la primar, la instinctualitate, intensitatea trăirii. „Trăirea extatică", „căutarea lui Dumnezeu în brutalitatea banală a vieţii cotidiene", „verbul care va tinde către strigăt", „dizarmonia"


sînt trăsături în care Ion Sân-Giorgiu identifică esenţa spiritului poetic expresionist. Surprinzător la prima vedere, autorul notează şi cîteva principii poetice, aproape identice cu anumite reguli stabilite în *Manifestul tehnic al literaturii futuriste:* „Şi fiindcă poezia aceasta e anarhică şi dizarmonică, fiindcă e numai mişcare şi explozie, ea se va folosi mai mult de puterea dinamică a verbului decît de lenea statică a substantivului şi adjectivului. Ea va urî adjectivul care dă culoare şi contur ideii, dar care îi înăbuşă mişcarea". In capitolul dedicat receptării expresionismului la *Contimporanul,* Ov. S. Crohmălniceanu[58] susţine că influenţele curentului german asupra grupului „Contimporanul" au fost mai profunde decît se crede în general, şi invocă în primul rînd raporturile directe dintre cele două mişcări. La cele deja menţionate pînă în prezent, mai adăugăm faptul că la revistă colaborau membrii cercului „Sturm", care reproduceau, la rîndul lor, desenele pictorilor români în propria revistă. Dintre colaboratori, amintim pe Hans Arp (fost dadaist), căruia i se publică versuri, reproduceri după sculpturi, pînze şi colaje, şi pe Kurt Schwitters, de mai multe ori prezent prin opinii teoretice, de popularizare a mişcării expresioniste. In numărul 73, din februarie 1927, *Contimporanul*'publică în traducerea lui Ion Sân Giorgiu poemele *Strajă* şi *Patrula* de August Stramm, poet pe care grupul „Sturm" îl socotea cel mai reprezentativ pentru tendinţele sale[59]. La demonstraţiile de artă nouă ale *Contimporanului* se recitau versuri din Walden, în timp ce numărul special dedicat de revistă teatrului (55-56, 1925) făcea o largă popularitate operei lui Tai'roff. S-a putut observa că interesul era reciproc, dovadă a acestui fapt, *Der Sturm* îi face publicitate *Contimporanului* şi consacră un număr întreg literaturii române moderniste. S-a scris în critica noastră şi despre legătura pe care grupul român a avut-o cu revista ungară *Ma.* Gruparea avea şi ea simpatii pentru ideologia de la „Der Sturm". Doi dintre fondatorii publicaţiei, Kassâk Lajos şi Tamâs Aladâr, trimit colaborări la *Contimporanul:* versuri şi articole programatice.
Intorcîndu-mă la tema principală a capitolului, e util să observăm că futurismul şi expresionismul au avut cîteva puncte teoretice comune, fapt care nu era întîmplător. F. T. Marinetti şi H. Walden erau la început apropiaţi de o prietenie născută din aderenţa reciprocă la aceste principii literare. Mişcarea, cultul dinamismului erau puncte convergente pentru cei doi teoreticieni. Ov. S. Crohmălniceanu aduce şi în acest caz în 118
argumentaţia sa un indiciu important: „Herwarth Walden şi-a desfăşurat la început activitatea mînă în mînă cu Marinetti. Alături de acesta străbătea în maşină străzile Berlinului împrăştiind manifeste şi strigînd «Eviva Futurista!»"[60]. *Der Sturm* a publicat în traducere germană principalele texte teoretice futuriste. Insă deosebirile de program erau semnificative. Dinamismul expresioniştilor era direct legat de factorul cosmic, originar. Mai mult, revista *Der Sturm* a apărut ca reacţie la „cuvintele în libertate", considerate simple exerciţii experimentale. In ceea ce priveşte legătura *Contimporanului* cu grupul german, aceasta s-a putut consolida pornind de la împărtăşirea reciprocă a idealului construcţiei abstracte, îndepărtate de natură. Dar apropierile cele mai vădite s-au realizat mai ales în sfera literaturii, odată cu apariţia unor opere româneşti de factură expresionistă. Fluxul acesta a fost mai puternic în domeniul prozei create de unii reprezentanţi ai cercului, precum F. Aderca, I. Călugăru, Ion Vinea. în poezie, afinităţile mai profunde cu estetica expresionistă se datorează poetului de formaţie germană, B. Fundoianu. Poezia lui Ilarie Voronca manifestă şi ea anumite valenţe expresioniste.
Cît priveşte proza de inspiraţie expresionistă, în capitolul dedicat operei lui Ion Vinea voi prezenta viziunile expresioniste din mai multe opere ale scriitorului, o parte publicate în *Contimporanul,* în fragmente, ca şi în alte reviste din epocă: poeme în proză reunite în volumul din 1925, *Desctntecul* şi *Flori de lampă,* din care reţin fragmentele JEa[61] şi *Cravata de cînepă*[62]*,* proze precum *Cu inima-n cap, lamtre şi punte* publicate în volumul *Paradisul suspinelor* şi în romanul *Ljinatecii* (1965). Voi analiza şi o anumită zonă a poeticii lui Ion Vinea îndatorată expresionismului.
Grotescul expresionist şi viziunea apocaliptică sînt cultivate la *Contimporanul* şi de Ion Călugăru, în proze

animate de personaje care ilustrează şi o „estetică a urîtului": *Caii lui Cibidoc* (1923), *Paradisul statistic* (1926), *Abecedar de povestiri populare* (1930). Acelaşi Ion Călugăru s-a numărat printre membrii comitetului de conducere a societăţii „Dramă şi Comedie" (1925), înfiinţată cu scopul de a susţine proiectele de teatru ale artiştilor evrei şi, în special, pe cele ale trupei din Vilna, căreia regizorul Iacob Sternberg i-a imprimat un stil de joc expresionist. Pe lîngă alte succese expresioniste deja amintite, spectacolele *Cîntăreţul tristeţii sale* de Ossip Dimov şi *Noaptea în tirgul vechi* a lui Peretz au constituit date memorabile în istoria teatrului idiş




mondial. Felix Aderca este cel mai interesant eseist pe teme de estetică expresionistă de la *Contimporanul,* autor el însuşi al unor proze de această factură.

Concluzia care se poate desprinde la sfîrşitul acestei prezentări lapidare este că dincolo de preocupările constructiviste şi futuriste, la *Contimporanul* se exersase şi o literatură cu „acuzate stigme expresioniste", pe teme precum grotescul apocaliptic, elementaritatea fiinţei umane. Ecourile expresioniste din literatura română au fost diseminate în diverse medii culturale româneşti, ca şi cele ale futurismului, neputîndu-se vorbi de un curent de sine stătător. Operele la naşterea cărora expresionismul a avut o contribuţie însemnată, au apărut sub numele altor orientări (mişcarea tradiţionalistă din jurul revistei interbelice *Gândirea* este un exemplu). Ceea ce demonstrează deschiderea programatică promovată de avangarda românească, care n-a impus adeziuni univoce, integrale şi nici refuzuri ale iniţiativelor de cele mai diverse orientări.

**Concluzii.** Aşa cum rezultă din analiza precedentă, ponderea esenţială în concurenţa tendinţelor manifestate la *Contimporanul* revine constructivismului, care a oferit revistei şi avangardei româneşti în general un suport teoretic coerent, permisiv, acomodant. în acelaşi timp, de o importanţă decisivă a fost voinţa de sinteză creatoare promovată de toate grupările avangardiste româneşti, ceea ce explică prezenţa şi a altor influenţe, motivată pe de altă parte de receptarea îndrziată a avangardelor străine în România. Tocmai din acest motiv considerăm că influenţele futuriste au fuzionat mai puternic cu constructivismul decît cele expresioniste. Extremismul din programul primei avangarde a acompaniat fecund în literatura română etapa descoperirii spiritului cultural novator şi iconoclast al începutului de secol.

Ii revine *Contimporanului* meritul de a fi declarat debutul protestului şi al rebeliunii reformatoare în cadrul mişcării noastre de avangardă. Această afirmaţie este valabilă pentru prima jumătate din durata revistei, care ajunge aproximativ pînă în 1927, perioadă în care am înregistrat o intensă comunicare şi intense relaţii de corespondenţă cu membrii mişcării futuriste italiene. Producţia de texte scrise de autori români, pe care le-am considerat sub incidenţa futurismului, se opreşte la anul 1928. Publicarea numărului triplu 96-97-98 din 1931, dedicat futurismului, 


reprezintă un gest protocolar de preţuire a poetului futurist şi reflectă mai puţin un moment programatic. De altfel, un an mai tîrziu *Contimporanului* înceta apariţia. Spiritul contestatar dispăruse.

în acelaşi timp, nu putem ignora nici faptul că la *Contimporanul* au publicat scriitori români care nu au fost niciodată avangardişti, cu excepţia lui Tudor Arghezi şi Ion Barbu. Este vorba de Camil Petrescu (a cărui operă era respinsă cu violenţă în comentarii apărute în revista mai acuzat experimentalistă *Punct),* Al. Philippide, Ion Pillat (autori care au practicat un modernism moderat pe teme tradiţionaliste) ş. a. Aceşti autori, care au ilustrat prin operele lor zona modernismului moderat, se întîlneau în paginile *Contimporanului* cu scriitori care, la rîndul lor, reprezentau alte tendinţe literare în cîmpul interbelic românesc, diferite atît de avangardisme dt şi de modernismul moderat: cazul criterioniştdlor Mircea Eliade şi Mihail Sebastian.

De aceea, nu mai pare atît de surprinzătoare reacţia revistei *unu* din septembrie 1930, care publică în „scandalosul" (cum va fi părut atunci) articol *Coliva lui Moş Vinea,* un adevărat rechizitoriu al activităţii *Contimporanului.* Dar această judecată ar putea face aluzie cel mult la a doua parte din existenţa revistei: „Şi mai avem de adăugat: chiar dacă n-ar fi dubioasa flagrantă atitudine a *Contimporanului,* mişcarea pe care ar voi s-o reprezinte, «constructivismul», şi în care s-a fixat de la apariţia lui, e cu totul străină de vederile actuale ale lui *unu* care-şi revendică o conduită cu totul ruptă de realitate, cu totul în afara utilitarismului constructivist, rezolvit în arhitectură, şi care clatină în havuzele visurilor apele unor viziuni desfăcute de orice probleme şi continuităţi situate dincolo de poem şi de semitrezie"[63]. Se consumau ultimele momente de avangardism moderat la *Contimporanul,* în 1931, dar nu s-ar putea spune că moderaţia a caracterizat univoc spiritul revistei pe tot timpul apariţei ei. Textul este chiar manifestul revistei *unu,* care va fi net orientată spre suprarealism, un suprarealiştii confuz încă la sfîrşitul primului val al avangardei româneşti.

Atacul îndreptat împotriva *Contimporanului* poate fi privit din aceasta perspectivă şi ca un gest de împingere în trecut a unei tendinţe diferite, atitudine specific avangardistă a grupurilor care îşi fac intrarea în literatură afirmîndu-se pe ele însele ca ultimă noutate în materie de avangardism.




# NOTE

## III.2.

[1] Ion Pop, *Surrialisme roumain, surrialisme europe'en, in Caietele Tristan T^ara / Les Cahiers Tristan Ţţara,* nr. 2-4 / 2000, Editura Vinea, Bucureşti, pp. 93-94: „Le programme de *Contimporanul,* tel qu'il s'exprime dans le *Manifeste activiste adresse ă lajeunesse,* puise ses sources dans les idees du constructivisme, conservam aussi quelque chose du gout futuriste de la vitesse et son exaltation devant le spectacle dynamique de la viile moderne".
[2] Matei Călinescu, *Uavant-garde litteraire en Roumanie, in Caietele Tristan T^ara I Les Cahiers Tristan Ţţara,* nr. 2 - 4 / 2000, Editura Vinea, Bucureşti, pp. 88-89.
[3] Mario De Micheli, *Le Avanguardie artistiche del Novecento,* Feltrinelli, Milano, 1971, secţiunea „Documenti", *Manifestul pictorilor futurişti /II manifesto dei pittori futurişti,* pp. 373-376: „Siano sepolti i morţi nelle piu profonde viscere della terra! Sia sgombra di mummie la soglia del futuro! Largo ai giovani, ai violenţi, ai temerari!"
[4] Ion Pop, *Avangarda în literatura română,* Editura Minerva, Bucureşti, 1990, capitolul „Constructivismul" şi capitolul „«Integral» şi «Integralismul»".
[5] *Les Avant-gardes litteraires au XX sihle,* publie par le Centre d'Etudes des Avant-Gardes Litteraires de l'Universite de Bruxelles sous la direction de Jean Weisgerber, voi. II, Akademiai Kiado-Budapest, 1984, p. 217: „Pour pouvoir parler d'une veritable penetration du programme marinettien, ii faut atteindre la formation du premier groupe d'avant-garde autour de la revue constructiviste *Contimporanul".*
[6] Simion Mioc, *Opera lui Ion Vinea,* Editura Minerva, Bucureşti, 1972, pp. 80-81.
[7] *Contimporanul,* anul I, nr. 1,3 iunie 1922, p. 1.
[8] *Contimporanul,* anul II, nr. 27, 20 ianuarie 1923.
[9] *Contimporanul,* anul II, nr. 34,1923, p. 4.
[10] *Contimporanul,* anul II, nr. 37-38,1923, p. 4.
[11] *Contimporanul,* anul II, nr. 44,1923, p. 3.
[12] *Idem,* p. 4.
[13] *Contimporanul,* anul III, nr. 45, III, 1924, la rubrica *Cărţi.*
[14] *Contimporanul,* anul III, nr. 50-51, 30 noiembrie-30 decembrie 1924, p. 5.
[15] Simion Mioc, *op. cit,* pp. 81-82.


[16] p.2.
*Contimporanul,* anul III, nr. 50-51, III, 30 noiembrie-30 decembrie 1924,
[17] *Contimporanul,* anul IX, nr. 96-97-98, ianuarie 1931, p. 2.
[18] *Steaua,* nr. 4, 1965, *in* Elena Zaharia Filipaş, *Ion Vinea,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983, *Note,* pp. 284-285.
[19] *Contimporanul,* anul IX, nr. 96-97-98, ianuarie 1931, pp. 2-3.
[20] *Integral,* anul I, nr. 4, iunie 1925, pp. 3-4.
[21] *I poeti delfuturismo,1909-1944,* Scelta e apparato critico di Glauco Viazzi, Longanesi, Milano, 1978: „Con balzi mediterranei, gli artişti futurişti romeni rompono le righe. La scultrice Patrascu con le mani arroventate scolpisce direttamente nella bragia. La Codreanu sveltisce idealmente la sintesi della fiamma. Iancu rizza architetture di neon. Maxy precisa le forme veloci dei suoi mobili e immensifica ii raggio delle sue lampade. Minolescu ritma i verşi liberi dei treni petroliferi, interminabili tubature anellate che corrono. Gli usignoli di Voronca discutono con quelli di Vinea e quelli delle belle regine poetesse sulla prioritâ d'una immagine da lanciare nel prossimo plenilunio. Marcu stabilisce l'essenza latina del loro canto fluido e timbrato". Traducerea fragmentului în limba română de Alexandru Marcu in *Contimporanul,* nr. 96-97-98, IX, ianuarie 1931, pp. 2-3.
[22] F. T. Marinetti, *Teoria e inven^ione futurista,* Arnoldo Mondadori, Milano, 1968, manifestul *Teatro di Varietă,* 21 novembre 1913, punctul 4, p. 71.
[23] *Idem,* manifestul *La cinematografia futurista,* 11 settembre 1916, p. 118: „II cinematografo futurista che noi prepariamo, deformazione gioconda deU'universo, sintesi alogica e fuggente della vita mondiale, diventerâ la migliore scuola per i ragazzi: scuola di gioia, di velocitâ, di forza, di temeritâ e di eroismo"; şi p. 119: „Antecedentemente un altro Manifesto futurista aveva riabilitato, glorificate e perfezionato ii *Teatro di Varietă.* E logico dunque che ogg: noi trasportiamo ii nostro sforzo viviflcatore in un'altra zona del teatro: *// cinematografo. A* prima vista ii cinematografo, nato da pochi anni, puo sembrare giâ futurista, cioe privo di passato e libero di tradizioni: in realtâ, esso, sorgendo come *teatro sen^a parole,* ha ereditate tutte le piu tradizionali spazzature del teatro letterario".
[24] *Contimporanul,* anul IV, nr. 69, octombrie 1925, p. 9.
[25] *Contimporanul,* anul VI, nr. 73, februarie 1927, pp. 7-9.
[26] *Contimporanul,* anul IX, nr. 96-97-98, ianuarie 1931, p. 13: „Cest au bord meme de notre enfance que les premieres machines vivantes se sont posees.


Elles ont approfondi le vieux ciel qu'on ne parvenait plus â nous expliquer. Les villes ont bouge l'air comme des bons poissons plats. Les Continents ont traverse nos maisons des siecles. Miile fers indicibles miile vitesses ont passe entre pere et moi, entrainants nos regards".
[27] *Contimporanul,* anul IV, nr. 69, octombrie 1925, p. 1.
[28] Elena Zaharia Filipaş, *Ion Vinea,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983, p. 76.
[29] *Contimporanul,* anul IV, nr. 69, octombrie 1925, p. 9.
[30] *Contimporanul,* anul VI, nr. 75, aprilie 1927, p. 9.

[31] *Contimporanul,* anul VI, nr. 72,1927.
[32] *Contimporanul,* anul VII, nr. 77, martie 1928, p. 9.
[33] *Idem,* pp. 2-3.
[34] I. Valerian, *Cu scriitorii prin veac,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. 239.
[35] F. T. Marinetti, *op. cit,* pp. 13-24.

III.3.

[36] *Contimporanul,* anul VT, nr. 74, 1927.
[37] *Contimporanul,* anul VI, nr. 72,1927.
[38] *Contimporanul,* anul III, nr. 48,1924.
[39] *Contimporanul,* anul VI, nr. 75, aprilie 1927, p. 7.
[40] *Contimporanul,* anul II, nr. 37-38,1923, p. 4.
[41] Simion Mioc, *op. cit.,* pp. 64-65.
[42] *Contimporanul,* anul II, nr. 34,10 martie 1923.
[43] *Punct,* anul II, nr. 10, 24 ianuarie 1925.
[44] *Contimporanul,* anul IV, nr. 53-54, 1924.
[45] Elena Zaharia Filipaş, *op. cit,* p. 59.
[46] *Contimporanul,* anul III, nr. 50-51, 30 noiembrie-30 decembrie 1924, p. 6.
[47] *Idem,* p. 7. ™*Idem,ţ>*. 12. [49] *Idem,* p. 9. *>*Idm,p.* 11.
[51] *Contimporanul,* anul VII, nr. 77, martie 1928, p. 15.
[52] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română si expresionismul,* Editura Minerva, Bucureşti, 1978, capitolul „Expresionismul în conştiinţa literaturii române".



*,p.* 21.
[54] *Ibidem.*
[55] *Idem,* p. 36.
[56] *Idem,* pp. 36-37.
[57] *Idem,* p. 46.
[58] *Idem,pp.* 20-21.
[59] *Contimporanul,* anul VI, nr. 73, februarie 1927, p. 3.
[60] Ov. S. Crohmălniceanu, *op.cit,* pp. 121-122.
[61] Apărut în *Contimporanul,* anul II, nr. 33, 3 martie 1923.
[62] Publicat în *Contimporanul,* anul II, nr. 44, 7 iulie 1923.
[63] *unu,* anul III, nr. 29, septembrie 1930.



# *CapitolulIV*

*Influenţe ale futurismului italian*

**IV.** 1. Revistele avangardiste *Vunct* (30 noiembrie 1924 -7 martie 1925) şi *Integral* (1 martie 1925-15 aprilie 1928) - desprinderea de modernismul moderat **IV.** 2. *'Punct-* Influenţe futuriste **IV.** 3. Alte influenţe, profil general **IV.** 4. *Integral-* Influenţe futuriste **IV.** 5. Alte influenţe, profil general

**IV.l. Observaţii preliminare.** Am optat pentru prezentarea în aceeaşi secţiune a cele două reviste avangardiste în primul rînd pentru că ambele se caracterizează printr-o mai mare desprindere de avangardismul moderat promovat la *Contimporanul,* dar şi întrucît ideea sintezei se articulează mai ferm în programul acestor publicaţii decît în paginile *Contimporanului.* Un alt considerent a fost numărul mult mai restrîns de apariţii, aproape egal pentru ambele publicaţii, ceea ce permite gruparea într-un capitol unic a întregii informaţii: seria completă *Vunct* cuprinde 16 numere, faţă de 15 numere ale *Integralului.* Le diferenţiază şi numărul de pagini: *Vunct* de obicei are 4 pagini, cu excepţia numărului dublu 6-7 (anul II, 3 ianuarie 1925, 8 pagini); *Integral,* în schimb, apare în 16 pagini, mai puţin numerele duble 6-7 (anul I, octombrie 1925), 13-14 (anul III, iulie 1927), de cîte 26 de pagini şi numărul 10 (anul III, ianuarie 1927) de 20 de pagini. Durata relativ scurtă a acestor reviste, cumulată cu trăsăturile deja semnalate, permit o analiză mult mai punctuală a materialelor publicate în fiecare număr. Spre deosebire de modul panoramic, selectiv de analiză aplicat *Contimporanului,* concentrat pe puncte stricte de interes, voi reconstitui aproape pagină cu pagină profilele celor două publicaţii. Ordinea analizei respectă pe cea a apariţiei lor în epocă: dnd *Vunct* îşi înceta publicaţia, la 7 martie 1925 şi redacţia se unea cu *Contimporanul, Integral* tocmai apăruse 
de o săptămînă, la 1 martie 1925. O superbă preluare de ştafetă în ciuda diferenţelor dintre programele lor. Există continuitate şi în privinţa numelor celor care colaborează la aceste reviste. Apar semnături ale unor poeţi, precum Ilarie Voronca, Stephan Roii, Ion Vinea şi ale unor pictori, precum Marcel Iancu, Victor Brauner, Mattis Teutsch şi în *Integral,* după ce le întîlnim mai întîi în paginile din *Vunct.* In perioada cuprinsă între 1924-1925, aceiaşi colaboratori scriau în paralel la *Vunct* şi la *Contimporanul.* Este momentul cînd şi la *Contimporanul* se consumă o etapă iconoclastă, care durează aproximativ încă 2-3 ani şi care coincide cu vîrsta primelor rebeliuni şi negaţii lansate de colegii de la celelalte două reviste.

Analiza din această secţiune va ţine cont de rubricile constante din structura revistelor (de poezie, de proză, de teatru, de semnalare a noilor apariţii literare româneşti şi străine, de paginile de reclamă, de spaţiul dedicat articolelor teoretice, de diverse notiţe editoriale). Voi încerca să formulez cîteva concluzii finale în care să pun în relaţie toate cele trei reviste studiate.
Revenind la primul motiv care m-a determinat să analizez într-o secţiune unică cele două publicaţii, este util să reţinem cîteva observaţii ale lui Matei Călinescu, care sesizează o stare de fapt simptomatică: „Oscilaţia între avangardism şi modernism a *Contimporanului* este depăşită de următoarele publicaţii constructiviste (dar cu puternice accente dadaiste) aşa cum rezultă din manifestele lor *{75 H. V.,* 1 octombrie 1924 şi *Vunct,* 4 decembrie 1924). Colaboratorii de la *Vunct* vor renunţa însă, într-o anumită măsură, la radicalismul lor iniţial, trecînd în bloc, în 1925, la *Contimporanul.* O formă ulterioară a constructivismului românesc o va reprezenta integralismul, promovat de una dintre cele mai importante şi interesante publicaţii ale avangardei româneşti: *Integral"[x].*
La o privire generală, se poate susţine că pasiunea pentru dinamismul frenetic al epocii, cultivată în contextul unei noi civilizaţii mecaniciste, apare în literatura română de avangardă pe filiera futuristă. Adrian Marino exprimă o părere similară în studiul său dedicat receptării futurismului în România: „Nu este nici o îndoială: frecventele referinţe la civilizaţia «modernă», «mecanică», «electrică», «industrială» pe care le putem întîlni în presa românească de avangardă în anii 1920-1930 sînt în egală măsură de origine futuristă"[2].


Un alt element de ordin istorico-literar care probează interesul grupului *Integral* pentru futurismul italian este iniţiativa de a populariza anumite documente programatice. în numărul 12 din 12 aprilie 1927, revista publică la rubrica „Notiţe" o nouă traducere a celor 11 puncte din *Manifestul futurismului* şi, în acelaşi timp, semnalează prin Ernest Cosma o carte nou apărută *I nuovi poeţi futurişti* (Roma, Edizioni di Poesia, 1925).
In monografia dedicată lui Ilarie Voronca, Ion Pop indică ecouri futuriste în revistele *75 H. P., Punct* şi *Integral,* referindu-se la traiectoria literară parcursă de poetul care a intersectat toate direcţiile fundamentale din avangarda românească: „Cu excepţia, notabilă, a saltului de la simbolismul extenuat al *Restriştilor,* către experienţele extreme de după 1923, itinerarul său traversează mai multe zone de interferenţă: dadaismul, atît cît este, intră în aliajul mai complex al manifestelor şi poemelor din *75 H. P., Punct* şi *Integral,* alături de elemente futuriste şi constructiviste — acestea din urmă predominante - pentru ca înseşi «fundamentele constructiviste» ale sintezei operate să fie pe nesimţite deviate spre un avangardism oarecum atenuat, dacă nu în spiritul său programatic afişat, cel puţin în litera... poemului"[3]. Criticul reia şi nuanţează aceste consideraţii în capitolul în care se ocupă de prezentarea revistei *Integral,* în studiul său *Avangarda în literatura română* unde, referindu-se la manifestul publicaţiei din numărul 1 (1 martie 1925), recunoaşte „nota constructivistă, îndatorată entuziasmului futurist faţă de evul maşinist"[4]. Rămînînd la temă, să mai notăm că Ion Pop aminteşte, printre altele, de tehnica reportajului şi de concepţia esenţial dinamică despre teatru, expusă de Mihail Cosma în articolul *Actorul acrobat,* indicînd în ambele cazuri reminiscenţe futuriste.
Citind manifestele constructiviste din cele două reviste, descoperim că termenii în care se discută despre accepţia modernă a existenţei şi a poeziei sînt similari. Aminteam cu alt prilej o idee care-i pasionează constant pe poeţii de avangardă români şi italieni: sincronizarea poeziei cu specificul epocii. Reiau un pasaj din primul manifest al revistei *Integral* care indică fondul comun de idei agreat atît la *Integral* cît şi la *Punct.* După ce prezintă cadrul reprezentativ al epocii, concluzia referitoare la destinul poeziei pare că reactualizează termenii manifestelor futuriste: „Trăim definitiv sub zodie citadină. Inteligenţă—filtru, luciditate—surpriză. Ritm—viteză. [...] Noi: Sintetizăm voinţa vieţei din totdeauna, de pretutindeni şi eforturile tuturor


experienţelor moderne. Cufundaţi în colectivitate, îi creăm stilul după instincte pe care de-abia şi le bănuieşte". în acelaşi manifest fără titlu, nesemnat, dar datorat lui Ion Călugăru, se proclamase implicarea totală a artistului în societate („prinşi în angrenaj trăim în, prin, pentru ea") şi abolirea sentimentalismului. E realmente simptomatică apariţia în cele două reviste la distanţă de cinci luni a două articole *Cicatrizări (Integral,* nr. 4) şi *Gramatică (Punct,* nr. 6 -7) semnate de acelaşi autor — Ilarie Voronca — care pot fi raportate la manifestul citat anterior şi, în acelaşi timp, la programul futurist. în amîndouă, Voronca pledează pentru o nouă estetică a creaţiei şi a receptării. Voi analiza principiile strict tehnice propuse în fiecare text în parte, reţinînd acum ceea ce apropie izbitor cele două perspective: adecvarea poeziei la ritmul trepidant al străzii şi al metropolei: *„Poezia devine tren* spărgînd pupila în dilatare [...] acţiune pură transpusă pe un plan de viaţă în creştere. Alături de limbă, *notaţia e întotdeauna sîngerindă, crudă, svîrcolindu-se şopîrlă în tăiere. [...]* Drumul e lipsit de odihnă, luntrii strimte ameninţă cu prăbuşire, vântul trece prin coaste ca prin cozi de cai. Nu e loc pentru pîntecele întins leneş pe chaise-longue; pieirea pieptului uzat şi flax ca o mănuşe. *Poetul nou e un explorator înfruntînd meridianul cel mai primejdios,* coborînd în însuş miezul înţelegerei, equator încins sau poli cu zăpezi ca bretele. Pe umerii lui preerii cresc. Stepe, mări, saltimbanci, trenuri îi circulă în artere"[5]. Sublinierile îmi aparţin. Formulările conduc, pe de o parte, la opţiunea pentru un lirism condensat, esenţializat şi deci extrem de fluent, iar pe de alta, la preceptul futurist al trăirii periclitate, destinată poetului-supraom de filiaţie nietzscheană.

Celelalte aspecte futuriste ale noii teorii sînt: recursul la analogie şi considerarea în pictură a *obiectului în spaţiu,* adică a obiectului surprins în întreaga sa materialitate şi concreteţe, ceea ce se traduce în poezie prin *observarea obiectivă, organică* a „elementelor" poetice. Parafrazînd o sintagmă futuristă, putem caracteriza această sete de materialitate drept „obsesie a materiei", prin care Ilarie Voronca va încerca să ofere, în poezia lui, corespondenţe plastice percepţiilor poetice. Manifestul futurist din 1909 vorbea despre distrugerea eului în literatură. Apare reiterat idealul impersonalizării şi al întoarcerii la origini a lirismului. Şi îndemnul provocator din final se poate citi în cheie futuristă: „Să-i primim deci lovitura în timplă, să-i simţim în măduvă glasul aruncat peste gîtul acestui





ceas, îndemînatec ca un lasso de westman". Ne aflăm în punctul de conjuncţie al ideilor abstracţioniste ale constructivismului cu vitalismul futurist. Poetul e atras spre industrialismul tehnicist, aspirînd la o creatie care s-o concureze pe cea a naturii, e fascinat, în egală măsură, de dinamismul epocii, imposibil de exprimat într-o structură echilibrată. II atrage ideea poeziei-ecran, martoră mai fidelă a tumultului vieţii moderne. Autorul imaginează o poezie echivalentă elementelor naturii, care nu mai ia în considerare un element important, pînă atunci reţinut ca specific poeticităţii: simbolul. Facem astfel trecerea spre manifestul *Gramatică,* un alt text programatic infuzat de incidenţe futuriste. Ilarie Voronca porneşte şi aici de la aceeaşi dublă perspectivă, pictură şi literatură, ale căror trăsături comune se datorează unităţii de stil a epocii. Voronca îşi propune să dezvolte o teorie a gramaticii poeziei subiect, la care ne-am referit deja. Scopul teoretic urmărit este acelaşi cu cel formulat în *Cicatrizări:* exprimarea unui nou fond de sensibilitate poetică proiectată pe fundalul dinamismului modern: „Cuvîntul liber, fulgerător alunecă singur ca un stilet în meningea cititorului. Ochiul nu clipoceşte bleg. Verbul zgîrie-cer"[6]. Cu alte cuvinte, poezia trebuie să renunţe la a mai transfigura realitatea, constitu-indu-se ea însăşi într-o realitate autonomă. Cum i se refuză dreptul la emoţie şi la exprimare subiectivă („poetul de azi nu se emoţionează bolnav"), poezia se reduce la simpla consemnare de senzaţii. întoarcerea la „cuvintele în libertate" futuriste pare inevitabilă. Poetul vorbeşte acum despre o „chimie a cuvintelor cu interesante rezultate ale reacţiunilor dintre ele", despre „o personală ordine a termenilor propoziţiei" şi, mai explicit, despre „libera înşiruire a cuvintelor". Imaginile care „se îmbulzesc" nu „în comparaţii sterpe", ci „în asociaţii fulgere, frunziş în noapte", întinzînd „imense reţele de analogii asupra lumii" sînt indicii în care se concentrează o parte esenţială din programul poetic preconizat de futurism.

In *Avangardismul poetic românesc,* Ion Pop îşi propune să definească o metodă poetică avangardistă pornind de la date similare: „Metoda generală pentru avangardismul poetic este impresionistă, căci accentul se pune pe notaţie, toată poezia nefiind altceva decît o succesiune de impresii în care se încearcă o unificare de elemente disparate, în combinaţii îndrăzneţe [...] Nota specifică în constructivism e dată de o anumită coloratură mecanicistă a elementelor în combinaţie şi de o oarecare 



eeometrizare a lor. Ordonarea în sens tehnicizant şi matematic nu se referă însă decît la detaliile imaginii, structura poeziei rămînînd în întregul ei nedecisă"[7]. Funcţia poetului-inginer, despre care vorbeşte Stephan Roii, se confundă cu aceea a acrobatului: pentru a apropia realităţi îndepărtate, poetul trebuie să realizeze adevărate salturi acrobatice. „Cine nu-i acrobat nu scrie", afirmă Ion Călugăru în paginile *Integralului.* Odată stabilite coordonatele esenţiale ale poeticii avangardiste româneşti, în acord cu ritmurile haotice ale secolului, ca urmare a analizei paralele a teoriilor apărute în cele două reviste, observăm profunda afinitate dintre programele lor teoretice.

IV.2 Prezentarea în cheie futuristă a revistei *Punct* începe de la consemnarea unui anumit tip de notaţii, care în alt context ar putea fi adecvate pentru o analiză de estetică a receptării. Violenţa vulcanică a protestului, impertinenţa lui sfidătoare ne conducea într-un capitol anterior la ideea preluării unei retorici de tip futurist. Iată cîteva aplicaţii.

In numărul 3, Mihail Cosma semnează un articol-manifest despre noua condiţie a teatrului, îndatorat probabil teoriei expuse de F. T. Marinetti în manifestele teatrului futurist: *Teatro di Varietà* (21 noiembrie 1913) şi în *II teatro futurista sintetico* (11 ianuarie 1915-18 februarie 1915), ale căror reguli insolite le-am rezumat într-un capitol anterior. Mihail Cosma cunoaşte modelul dinamic al viziunii şi structurii scenice futuriste: prezenţa tehnicilor cinematografice în teatru, a „regizorului-inginer", scena şi decorul nonconvenţionale. Teoria autorului e formulată în termeni atit de spectaculoşi încît rămîne antologică în sfera genului: „Vrem scena-bord de avion în pană de motor; ring de box; stadion de footing. Acţiuni fotografice cu viziuni fulgerătoare de caleidoscop, în care interpretul să fie o rigidă marionetă de lemn şi aluminium. în locul clasicului muget al trăsnetului — sbîrnîitul intransigent al elicei; flueratului dulceag al vîntului romanţios — murmurul neliniştit de dinam; decorului searbăd cu stele de mucava, şi peisagii de cosmetic — comoda şi suculenta picto-poezie, cu sori de acid sulfuric; regizorilor şi maşiniştilor cretini şi somnambuli — viguroşi ingineri cu creerul electric; cuvîntului avorton extras cu forcepsul din gîtlejul actorilor sifilizaţi — jazz-bandul freneziei universale"[8]. După această indicaţie de teatrolog care poate fi privită şi ca un exuberant poem în

proză, autorul denunţă vechea stare moştenită de teatru: „Nu mai vrem tutela degenerată a mascalzzonilor cu lavalieră şi serenada în Surdină [...] Totuşi sub crusta mai mult sau mai puţin groasă de indiferentă insuficienţă, se mai ascunde însă un sîmbure luminos - un buton cu îndepărtate afinităţi magnetice, de virginal oţel. Osîndit la atrofie de licoarea siropoasă a paseismelor, vegeta epuizat. Gonit din bezna lui atroce şi stimulat va exploda vertiginos, cotropind zăgazurile prea exploatatelor şi strîmpte tipare". Deci, se cere şi teatrului să renunţe definitiv la convenţii şi procedee vetuste. Pe aceeaşi pagină, regăsim la rubrica „Etuva", rezervată de obicei ştirilor din teatru, o însemnare extrem de acidă şi de ironică, prin care sînt grav atacaţi (socotiţi drept «scribi») dramaturgii consacraţi ai momentului: „Aflăm că d-1 A. Blank a dat patrusprezece milioane lei d-lui Iacob Rosenthal, exdirectorul *Adevărului,* cu obligaţia ca eminentul ziarist să nu mai scrie. Ţinem la dispoziţia filantropicului bancher o întreagă listă de asemenea scribi cari ar trebui plătiţi să ne scutească de plictiseala scrisului lor cotidian, hebdomadar, trimestrial etc. Propunem încurajării sale pe domnii: Victor Eftdmiu, Mircea Rădulescu, Camil Petrescu, A. de Herz, Mihail Sorbul, Lucia Mantu, Brătescu-Voineşti, Alfred Moşoiu etc. etc". Un scriitor de calibrul lui Camil Petrescu, reprezentant de prim ordin al literaturii române moderne, apreciat şi respectat de E. Lovinescu şi găzduit cu toată bunăvoinţa în paginile *Contimporanului,* este în mai multe rînduri ţinta polemicilor din *Punct.* Un alt asemenea incident răsunător descoperim în numărul dublu 6-7, din ianuarie 1925, unde alături de Camil Petrescu apar menţionate cam aceleaşi nume citate anterior: „Ce caută pe scena Teatrului Popular, toată caravana de spectre hidoasă — aproape putregăite - fugite din creierii d-lor: V. Eftimiu, A. de Herz, Camil Petrescu etc. etc"[9].

Tot un text polemic, dar redactat după un model de scriitură diferit, descoperim şi în fragmentul *T.S.F. Dialogue entre le bourgeois mort et l'apotre de la vie nouvelle* de Marcel Iancu, unde se creează un fals dialog sau un dialog al surzilor între personajele menţionate în titlu. Fals, deoarece „burghezul mort" (încarnare a artistului sau a consumatorului de artă care nu percepe noutatea) vorbeşte la propriu o altă limbă decît interlocutorul său. „Apostolul" vorbeşte în limba franceză, celălalt în germană. Pentru autor acesta este şi un mod inedit de a-şi exprima convingerile constructiviste: „Să 

vedem Kitsch-ul e posibil oriunde, dar dacă doriţi să învăţaţi ceva ascultaţi: numai prin abstracţie arta s-a eliberat de sclavajul sentimental. A utiliza abstracţia în artă înseamnă sa vrei şi să posezi absolutul în artă. Această descoperire este asemeni unui fulger în noaptea neagră. Incepînd din acest moment vom avea o nouă epocă de civilizaţie"[10]. Aşadar, în optica autorului, abstracţia echivalează cu un nou stadiu de civilizaţie al umanităţii. O ultimă trimitere în acest sens: poezia *Pour ma chambre de reves,* semnată de Alice Baill, colaboratoare constantă a revistei. Textul este eterogen, autoarea alătură versuri, replici dramatice, proză, lăsînd să se citească în subtext condiţia operei de artă contemporană şi relaţia dintre artist şi publicul burghez. După ce se întreabă cum va răspunde publicul la opera nouă, Alice Baill se arată sceptică şi nu ezită să lanseze o mică injurie acestui public amorf: „Saurez-vous, alors, / (oeil plise et grimace sceptique) / vous emouvoir un peu / â ce nouveau spectacle? / Saurez-vous enfin entendre le mot: / Liberte, liberte, liberte!!! / Mais non!!!!!! / Vous etes tous (sauf le respect que je vous doit, cher Mousieur, et le sourir que je vous garde, chers camarades,) / tous des MOUTONSH! Au moins si je pouvais vous tondre!!!"[11] Recurenţa unor notiţe, articole, în versuri sau proză esenţial polemice reflectă o atitudine avangardistă mult mai critică şi mai intransigentă decît cea întîlnită la *Contimporanul* şi, deci, o mai profundă apropiere de spiritul insurgent al colegilor futurişti.

Trecînd la articolele publicate în *Punct,* putem grupa trei dintre ele în funcţie de o constantă tematică: convingerea că revista trebuia prin tot ceea ce promova ca valoare, să reflecte cît mai expresiv şi mai deplin spiritul epocii. Scarlat Callimachi - directorul publicaţiei - explică demersul amînat de a teoretiza poziţia conceptuală a publicaţiei, într-un editorial care apare abia în al patrulea număr, din decembrie 1924, în aceiaşi termeni radicali, utilizaţi de colegii săi: „în primul număr al acestei reviste de artă nouă n-am scris, după obiceiul pămîntului, un cuvînt introductiv sau explicativ. Forma şi tendinţa ei au fost destul de clare pentru a nu necesita o prefaţă îmbîcsită de tot felul de teorii şi promisiuni"[12]. Imperativul estetic din rîndurile următoare ale articolului aminteşte o idee favorită a futuriştilor, reiterată în fiecare nou manifest, aceea de „a rupe" definitiv cu toată arta paseistă, cu idealul capodoperei, cu pictura academică şi cu scriitorii căzuţi în dizgraţia redacţiei şi criticaţi cu orice prilej, din rîndul cărora făceau parte şi


reprezentanţii curentului poporanist: „Am rupt orice legătură cu arta trecutului, căci secolul nostru de emoţii puternice şi fulgerătoare are nevoie de forme noi pentru manifestările lui de artă. Nu putem continua a făuri opera de artă după reţetele şi tehnicile vechi, să zicem mai bine învechite, căci majoritatea aşa zişilor paseişti. nu sînt decît mediocri fotografi ai premergătorilor lor geniali". După această consideraţie cu caracter general, directorul revistei îşi orientează atacul spre „autorii dramatici de felul lui Camil Petrescu, a lui A. de Hertz etc. mai sunt mulţi, trebuie să dispară autorii de romane ca d-na Lucia Mantu, Brătescu-Voineşti şi poeţii şcoalei poporaniste, naţionaliste".

In numărul 5, din 20 decembrie 1924, Ilarie Voronca semnează articolul *Marcel lancu,* dedicat pictorului care

exprima pe deplin, în optica autorului, spiritul incandescent al epocii. E simptomatic faptul că şi în acest articol Voronca porneşte de la o idee devenită imperativ categoric, j omniprezentă în articolele-programatice ale avangardei: adecvarea artelor, a personalităţilor la pulsul universal al prezentului. Apartenenţa artistului la **prezenteismul** şi la simultaneismul existenţei, cu alte cuvinte, la noua sensibilitate — idee obsedantă şi pentru futurişti — avea să-i apară mai tirziu şi lui Umberto Eco drept unul dintre aspectele cardinale ale condiţiei artistului şi a operei de artă. Aşa încît definiţia metaforei epistemologice dată în *Opera aperta /Opera deschisă* este un echivalent, într-o altă epocă din evoluţia artei, al viziunii lui Voronca. Aşadar, spune Eco, „în orice secol, **modul** în care se structurează formele de artă reflectă modul în care ştiinţa sau cultura epocii văd realitatea"[13]. Ilarie Voronca ajunge să afirme aceeaşi „schimbare de sensibilitate" pe care apăsase atît de energic mai înainte vulcanicul Marinetti, schimbare cerută de „o lege a determinantelor istorice". Autorul este convins că „sufletul fiecărei epoci îşi cere desăvîrşirea lui, precum zăpezile în topire, o cale. Şi întru această realizare sensibilitatea vremii îşi faure ea însăşi purtătorii de cuvînt"[14]. Ilarie Voronca identifică în Marcel lancu un nume demn de a-şi exprima propria epocă, pe care îl pune alături de Arp, Tristan Tzara, Souppault, Dessaignes.

La distanţă de trei numere, teoreticianul revistei, acelaşi Ilarie Voronca, publică un alt articol, intitulat *Glasuri,* al cărui început trimite în mod vădit la afirmaţiile abia citate. Autorul a înlocuit sintagma „schimbare de sensibilitate" cu formularea „transformările etice paralele celor sociale şi 134



mai cu osebire celor tehnico-ştiinţifice". Dar analistul crede că impactul cel mai puternic al acestora se exercită asupra artelor. Ajuns în acest punct, Voronca dezvoltă opoziţia dintre opera de artă autentică şi cea numită „culinaristică" în teoria literaturii şi a teatrului, sau consumistă — am spune astăzi —, apărînd-o pe prima cu pasiune şi orgoliu: „Inteligibile vor fi mereu listele de bucate sau ordonanţele anunţînd o dispoziţie administrativă. Opera de artă devenită deodată pe placul spectatorului nu e cu nimic mai presus salatei provocînd spontan entuziasmul consumatorului. [...] Gustul, ochiul, urechea spectatorului trebuiesc neîncetat violate. Opera de artă trăieşte numai prin ignorarea tuturor regulelor cunoscute. Tabloul, poezia, unice, vor domina personalitatea imbecil impersonală a spectatorului. Opera de artă nu poate fi o uşe deschisă, prin care ghetele murdare ale publicului să tropăie insolent"[15]. Dar ideea fundamentală lansată în acest articol este cea a sintezei.

La două luni avea să apară primul număr din *Integral,* revistă care a făcut din acest ideal emblema ei estetică: „Astăzi, • realizările *de artă sintetică,* poezie, construcţie, vestesc tumultuos, viril, SECOLUL-SINTEZĂ". în această formulă de sinteză sînt recuperate trei tendinţe avangardiste printre care şi futurismul: „Cuvîntul adevărat nu 1-a rostit încă nimeni: cubism, futurism, constructivism s-au revărsat în acelaşi dîrz cerc: SINTEZA".

La finalul acestei analize a principalelor concepte teoretice vehiculate în paginile revistei *Punct,* putem remarca o evidentă unitate în diversitate a ideilor, o orientare poliedrică, deschisă programatic spre curente europene precum futurismul şi constructivismul. La nivel teoretic nu există influenţe expresioniste, ceea ce nu se poate spune şi despre poezia publicată aici. Dacă constructivismul oferă un cadru teoretic, elementele futuriste împrumută un lexic al revoltei şi un fond de contemporaneitate, pe care se proiectează un nou ideal de civilizaţie.

Cît priveşte proza, mă voi referi la trei autori care au publicat în *Punct,* în răstimpul scurtei existenţe a revistei: Mihail Cosma, Stephan Roii şi Urmuz.

Primul autor este prezent în numărul 2, din noiembrie 1924 cu o proză de dimensiuni reduse, intitulată *Binomul cu exponent de argint.* Titlul este prin el însuşi denotativ în relaţie cu conţinutul, trimitind la o literatură de tip discontinuu, ilogic, asemantic. Textul este scris în limba română,







ambientat cu mici fragmente în franceză şi engleză. Conţinutul primei fraze este pus, fără nici o justificare, în paranteze rotunde. Jocul gratuit de cuvinte este o formă de experimentalism pe care scriitorul o insera cu multă abilitate în formula lui deconcertantă: „Scena reprezintă un om -linda dama en la cama. le binome est un bonhomme â quatorze abonnes"[16]. Odată depăşit, jocul se transformă în ilogism pur, dublat de asintaxism: „...îngerul mecanic plictisit în omnibus maniac de aceea domnul meu, mylord, senor, mein herr, monsieur, signore, bunăziua Doamnă!" începutul aparent logic este contrazis de acumularea de termeni sinonimici luaţi din cinci limbi diferite, care corespund apelativului „domnule". Poetul nu ezită să conjuge după modelul unei paradigme verbale un substantiv. De exemplu: „eu mă elefant". Discreditarea logicii apare ilustrată în acest fel la modul burlesc. Elementele citadine şi recuzita circului sînt prezente în text, mărci care individualizează şi poezia lui "Stephan Roii, fascinată de modernolatrie şi de spectacularul citadin: „...în gînd tramwaye simultane, dansatori pe sîrmă ghimpată imită gloanţe dum-dum". Prezenţa onomatopeelor şi transcrierea ostentativă a substantivului „tramvai" ca „tramway" sînt alte indicii care conduc la ideea de experimentalism ostentativ. Ca ultimă sfidare adresata publicului, Mihail Cosma datează această proză „Barcelona, 376, mai 1928".

Cealaltă proză a autorului, *La Poupe'e au sommeil d'allumettes,* se publică în numărul dublu 6-7, din ianuarie 1925. Texul este compus în aceeaşi manieră nonşalantă ca şi primul, dar sintagmele în limbi străine sînt mai diversificate (apar acum şi construcţii în latină şi germană), iar împreună cu cifrele, semnele matematice, amintesc sugestiile lui F. T. Marinetti din *Risposte alle obietrioni* (11 august 1912) şi din *ho splendore geometrico e meccanico e la sensibilită numerica* (18 mai 1924). Remarcăm devieri semantice ca urmare a atribuirii de calităţi umane unor „personaje" neînsufleţite: „vîntul e numai 40% ministru de justiţie". în formula jocurilor de cuvinte şi de sunete intră şi onomatopeele, iar alunecările dintr-o parte de vorbire în alta sînt libere şi spectaculoase. Poetul vorbeşte chiar de o sintaxă „impură" care o corectează ironic pe cea „pură": „sintaxa mea nu-i o epură - vai taxa lui e pură (risetele începură) în ce pură situaţie fecioarele - la pătrat - concepură - ură? - virgula bis e ura - do diez oficial e ura -uraluuraa! uuuraaa!!! - hurrah!- hip hip hurrah!!"[17] O singură propoziţie 136



cu sens în tot textul, un mesaj explicit al autorului către cititor, o cheie de lectură „DONC je suiş equilibriste", aşa cum proclamase F. T. Marinetti cu atâtea surle şi trîmbiţe. De data aceasta, Mihail Cosma conjugă după paradigma verbală franceză, cu terminaţiile specifice timpului prezent indicativ, nu un verb ci substantivul „homme". Ultimele rînduri se referă la o „soluţie negativă", probabil cea recomandată de poet într-un moment cînd literatura trebuie reînnoită şi fondată pe alte principii: „...totuşi soluţia e negativă (Ne-Ga-Ti-Vă) negativă negativă negativă negativă + gativă-tivă_+ vă".

Stephan Roii publică un „poem" asemănător în numărul 2, din noiembrie 1924, intitulat *Ficat alb.* Intenţia polemică, îndreptată împotriva regulilor unei arte socotite desuete, este explicită în ultimele rînduri, unde apare citat numele unui scriitor căzut în dizgraţie la *Punct,* Victor Eftimiu: „...citeşte sonetul androgin este scandalos este coloristic este viteză are pasager asta este bună pentru Victor Eftimiu." Aşadar, avem de-a face cu un alt experiment literar inedit, în care semnele de punctuaţie sînt înlocuite cu scrierea literală a denumirii lor („...şi continuă mîine joi punct virgulă"). Aparenţa de poem în proză este contrazisă prin introducerea unei strofe cu mesaj misogin: „...ese luna dintre nouri / iubita mea cu ochii dulci / du-te în B. M. să te culci / te anunţ sfîrşeşte cu diverse apropouri"[18]. în continuare, se mimează desfăşurarea unui dialog din care lipsesc tocmai liniile de dialog, dar şi orice alte semne de punctuaţie.

Proza cea mai interesantă, publicată în revistă, este cea urmuziană. Scrierile lui Urmuz, de dimensiuni ceva mai mari decît cele prezentate anterior, apar în trei numere consecutive din *Punct.* nr. 9, din 17 din ianuarie 1925 - *Emil Gayk,* nr. 10, din 24 ianuarie 1925 - *Plecarea în străinătate* şi nr. 11, din 31 ianuarie 1925 - *Cotadi şi Dragomir.* Prin grija lui Saşa Pană, directorul editurii şi al revistei *unu,* opera urmuziană se publică în volum în 1931. Deşi autorul nu a aderat niciodată în mod explicit la nici un curent avangardist, există anumite elemente de ordin istorico-literar care fac posibilă apropierea operei de estetica futuristă. Deoarece necesită mai multe precizări decît celelalte fragmente comentate, dedic ultimul capitol al lucrării analizei prozelor urmuziene.

Poezia găzduită în paginile revistei este mai eterogenă decît proza, aşa încît alături de poeme de inspiraţie futuristă, întîlnim şi câteva poezii





cu ecouri expresioniste şi chiar modernist moderate. Primele sînt ilustrate de poeţii Ilarie Voronca, Stephan Roii şi Ion Vinea.

Ion Vinea este prezent în numărul dublu 6-7 cu poezia *Necroman,* care are, se pare, mai multe puncte în comun cu stilul futurist. Un element relevant e parodierea motivului poetic al tinerei moarte, introdus în poezia modernă de D. Bolintdneanu şi abuzat ulterior prin supralicitare. Versurile lui Vinea sînt epurate de sentimentalism, în schimb caracterele tipografice variază de la un rînd la altul. „Tăcerea e o sită Auer / Orice zvon scutură cenuşă / [...]/ Praful fin e pentru strănutat". Ultimul vers citat conţine o tonica doză de ironie, ca şi cele care încheie poemul: „Paşi printre îngerii numerotaţi / - Cine-i? / - staaaaAAAAAi"[19]. Vinea nu obişnuia să introducă particularităţi grafic în poeziile sale. De aceea poezia *Necroman,* împreună doar cu alte câteva, poate fi considerată o compoziţie experimentală a autorului. Poetul mai semnează în numărul 14, o notiţă, intitulată *Vorbe goak,* care avea să stîrnească luări de poziţie şi vii comentarii din partea criticii. Acest fragment scris în limba franceză începe prin a lista termeni din repertoriul poeticii futuriste, acele elemente pe care F. T. Marinetti le numea „locuri divine" în manifestul *La nuova religione-morale della velodtă.* Apoi poetul notează: „ — l'opinion courante est que rien qu'en / employant un vocabulaire de contre / maître d'usine, en guise de paroles en / liberte, on devient pour cela un poete / moderne.../ Cest une revolution de lexique. / Cest une conception de garson - coiffeur autodidacte. / Â quand la revolution de la sensibilite, la vraie?"[20] Iată comentariul criticului Simion Mioc, din monografia dedicată lui I. Vinea: „Cu fina-i inteligenţă, Vinea a sesizat imediat că noutatea gălăgioasă a multor apropiaţi şi contemporani înseamnă doar *Vorbe goale"* [2]\ Considerăm minimalizator un asemenea punct de vedere care, prin extensie, etichetează probabil în mod reductiv o parte importantă a producţiei avangardei româneşti, de tipul celei analizate mai sus, limitînd-o la condiţia de simplă „noutate gălăgioasă". Este greu de crezut că Vinea n-ar fi înţeles că acei termeni reflectau într-adevăr o nouă sensibilitate. Este totuşi adevărat faptul că dintre toţi poeţii avangardişti, Vinea este cel mai puţin înclinat spre experimentalismul radical, putînd fi considerat, mai degrabă, un precursor al avangardismului nostru.

Elena Zaharia Filipaş este de acord cu Simion Mioc în privinţa acestei polemici, cum rezultă din capitolul dedicat *Contimporanului,* în studiul său, *Ion Vinea:* „Cunoscînd antipatia lui Vinea pentru formele fixate definitiv, este de presupus o oarecare rezervă a lui chiar faţă de constructivism. într-adevăr, el intuieşte în avangardă pericolul unei revoluţii superficiale, de lexic, care duce la un stil facil de falsă poezie modernă. Vocabularul «tehnic» al moderniştilor, din care nu lipseşte termenul «constructiv»!, este ironizat în numele unei concepţii superioare despre inovaţie în artă"[22]. Autoarea îşi întăreşte afirmaţia susţinînd ca într-un roman ulterior, Vinea atribuie eroului său, artistul modern Andrei Mile, cîteva consideraţii rezervate în legătură cu arta de avangardă. Din nou poate că este mai bine să privim „cu oarecare rezervă" chiar şi acest punct de vedere prea tranşant. Dacă într-adevăr a avut rezerve faţă de constructivism, autoarea nu le indică, aşa încît am spune că poziţia exprimată nu este foarte solid argumentată. Nu este explicit faptul că Vinea ar fi ironizat în acest text vocabularul „tehnic" al moderniştilor; autorul aprecia teoria „cuvintelor în libertate", pe care o publicase chiar în revista sa. Dintr-un alt punct de vedere, poezia în chestiune poate fi interpretată ca o provocare ironică adresată publicului neiniţiat, „opiniei curente". Argumentele pentru a face din I. Vinea un poet mai rezervat decît ceilalţi şi de a-i nega orice atitudine iconoclastă pot fi găsite, poate, în alte direcţii, care totuşi nu trebuie absolutizate. Citind corespondenţa lui Vinea cu Tzara, trimisă de la Paris de Henri Behar şi publicată în revista *Manuscriptum,* ne putem da seama că Vinea trimitea poeme şi îşi dorea să publice în reviste străine de avangardă. Mai mult chiar, într-una dintre scrisori îi declară lui Tzara, fără ocolişuri că „numai timiditatea mă împiedică să devin un dadaist militant" şi că „îţi încredinţez inima mea deja dadaizantă" (nr. 2, 1981). Cartea poştală este datată 1 august 1921. Simpatia poetului pentru mişcările de avangardă iconoclaste era sinceră şi entuziastă. Limbajul însuşi şi tonul acestor scrisori e pe alocuri mai mult decît dezinhibat, extrem de ludic şi colorat. De altfel, dacă observăm cu atenţie, chiar poezia *Vorbe goale,* în partea a doua conţine jocuri de cuvinte şi de sens, obţinute prin ruperea versului, înainte de terminarea sugestiei poetice: „contre / maître", „paroles en / liberte", „poete / moderne". Prin urmare, în comparaţie cu colegii „extremişti", vom întîlni în opera lui

Vinea cea mai consistentă cantitate de texte modernist moderate. Discutarea influenţelor futuriste pune mereu probleme în cazul său. Am semnalat doar cîteva trăsături care pot fi puse în relaţie cu poetica futuristă: impersonalizarea tonului, preferinţa pentru poetica senzaţiei.
Poezia *„Tatăl nostru",* datată 1916 şi publicată în numărul 14, ar trebui considerată mai curînd preavangardistă, avînd în vedere datarea ei. Ruga poetului deviază de la modelul canonic de construire a unui asemenea text (poetul indică această abatere prin ghilimelele din titlu), nefiind adresata instanţei divine ci propriei singurătăţi orgolioase: „Veghe între patru pereţi / închin gloriei singurătăţii / pentru venirea de mai tîrziu / inutilă"[23]. Mesajul poetic poate fi asimilat unui gest de revoltă şi de contestare a gloriei divinităţii, căreia i se preferă gloria individuală, de artist-creator. Deci, se poate vorbi, în cazul lui Vinea, şi de o zonă poetică preavangardistă, de încadrat între 1912, anul primelor sale poezii, şi 1922, anul fondării *Contimporanului.* Din aceeaşi etapă face parte şi *Visul spîn^uratului,* poezie în care autorul recurge la o tehnică narativă, cunoscută tuturor avangardiştilor, pentru a sugera gestul disperat al unui tînăr. Tragismul se dizolvă într-o viziune plastică exuberantă: „Spînzu-ratul vînăt din grădină / plin de rouă şi de frunze noi / se'nvîrteşte'n axa-i de lumină / fără frică de ninsori şi ploi / şi rîzînd cu ochii amîndoi"[24]. în sfîrşit, o poezie mai decis experimentală, *Victoire en bleu.* Poetul este fascinat de gîndul unei libertăţi infinite, juvenile, care dă aripi idealurilor sale: „La grande folie de ma liberation / allume lampes au fond de ma tete /ou des nageurs font leurs plongeons/ parmi Ies rires mineurs des crocodiles"/ Me situer au milieu de l'Europe / sous Ies trajectoires lisses des avions de M. Blank / on entend dans la nuit Ies crapauds du Danube / quand ii fait clair comme un cliquetis de squelettes / - me dilater vers la mer Noire et la Lune"[25]. Şerban Cioculescu vede în acest poem „un divertisment, în stilul şcolii moderniste extremiste, foarte rar încercat de Vinea"[26]. Criticul exprimă însă şi o „rezervă ironică". în versul „la grande folie de ma liberation" („marea nebunie a eliberării mele"), Cioculescu citeşte „pastdşarea veleităţilor europeiste ale camarazilor mai tineri". Este din nou greu de înţeles ce îl determină pe un reprezentant al criticii să creadă că Vinea pastişa şi ironiza poeziile celorlalţi membrii ai avangar-dei, judecată care îl conduce la etichetarea univocă a acestui poet ca 
moderat. Mai apar în paginile revistei şi alte cîteva poezii experimentale, asupra cărora voi reveni, dar şi poezii de factură modernist moderată. Ultimele sînt poeme nostalgice, de rememorare a locurilor pierdute ale copilăriei şi a primei tinereţi, ce fac parte dintr-un filon important ca pondere în poetica lui I. Vinea. în concluzie, putem afirma că poetul Ion Vinea publică în *Punct* o parte semnificativă din mica zonă de poezie iconoclastă pe care a scris-o, alături de creaţii inspirate de alte modele: preavangardiste, modernist moderate.
Al doilea poet important care semnează în *Punct* este Ilarie Voronca, prezent cu compoziţii care ilustrează o poetică a percepţiilor şi a senzaţiilor, captate din exterior prin intermediul unor facultăţi hipertrofiate ale eului, precum ochiul. Capacităţile senzitive ale poetului funcţionează ca un receptacol miraculos care filtrează şi reţin totul. Poezia care rezultă este de multe ori simultaneistă, imaginile înregistrate fiind apoi redate în poem în forma

haotică în care ajung să se imprime pe retina privitorului: suprapuse, incoerente, întrepătrunse. Ceea ce ni se propune în cele două poezii intitulate *Semnalizări* (a doua fiind datată 1922), este panorama unei metropole decorată cu afişe, asaltată de „pulsul bulevardelor", de „inima citadină". Poemul este presărat cu inserturi ironice sau cu discontinuităţi logice: „Ascultă de aici corul afişelor, dactilografa saltimbanc sbor / deschisă cartea de rugăciuni / Oberchelner bilanţ astral / singur prin toamna balcoanelor fior vesperal / prin urmare (de ce?) stele şi îngeri au coborît fără ascensor." în ultima strofa, primul vers se încheie cu termenul „viteză", scris cu majuscule, iar poezia, cu o imagine a oraşului modern şi cu o concluzie amuzantă: „Strigătul fabricilor se destinde ca un aparat Sandow. Deci / Toţi pomii fac gimnastică suedeză"[27]. în cealaltă variantă, poetul „semnalizează" tot o lume citadină, modificată de fascinaţia mondenităţii: „Meeting, music-hall, vermut amurgul, calculează / exponentul stelelor dancing, gîndul hialin Simplon / bulevardele sînt azi în voce, cerul un svon / tango şi triunghi isoscel violoncel patinează". Imaginile sînt scînteietoare, privirea participă stimulată şi sedusă de vibraţiile oraşului tentacular. In poezia *Oval* (nr. 11), asistăm la o neobişnuită trecere a elementelor înconjurătoare -, fotografiate mai înâi de privire, în corespondenţi textuali: „Plop trecut ca absint prin calendar", „Ca jurnale vitrinele s-au deschis în cartier", „tapet peisaj ultimul amurg în dicţionar"[28]. Materia vizibilă este supusă la Ilarie Voronca unui proces de arhivare, de trecere în pagini,





albume, dicţionare după ce au fost înfăţişate „pupilei ca o panoplie alu-necînd". Viaţa cu toate „întîmplările" şi semnalele ei trece în lumea literaturii editate, scrise. Această sete continuă de a înregistra toate semnele vizibilului justifică apropierea de „obsesia futuristă a materiei" în mişcare.

Stephan Roii este, poate, poetul cel mai uşor de apropiat de futurism, teoretician, ca şi Ilarie Voronca, al unor idei de inspiraţie futuristă. In poezia lui Stephan Roii, interpretabilă prin această grilă de lectură, asistăm la experimentarea unui nou tip de descriere, realizată după modelul reportajului liric, oglindind o lume sedusă de mitul maşinismului. Versul este eliptic, redus la cuvîntul esenţial, marcat de neaderenţa la realitate, pe care o înregistrează deviat. Regăsim ilustrată magistral definiţia bergsoniană a comicului, rezultînd din introducerea mecanicului „plaque sur le vivant". Scopul ultim constă în obţinerea unor parodii ale formelor tradiţionale. Se poate vorbi de o adevărată fobie a structurii. In schimb, revine poetului-demiurg rolul de organizator al unei noi ordini universale. Mă refer la poeziile *Relief* (anul I, nr. 4, 13 decembrie 1924), *Domino* (anul I, nr. 5, decembrie 1924), *Stil şi Cetate* (anul I, nr. 6-7, 3 ianuarie 1925), *Film* (anul I, nr. 10, 24 ianuarie 1925), *Yost* (anul I, nr. 11, 31 ianuarie 1925), *Sondă* (anull, nr. 12, 7 februarie 1925), *Capital (zrml* I, nr. 13, februarie 1925). în toate aceste poezii motivul central este imaginea simultaneistă a oraşului şi a noii civilizaţii. In *Stil,* pe fundalul unui discurs amoros nefericit se profilează imaginea atractivă a metropolei: „Oraş purtat ca un desemn / prevestit cu cădelniţi de gaz metan / cu profil ca-n occident / oraş cu Ilarie Voronca / cu tiraj şi Cinema-Reclam / vînt ţi-a precizat / tango şi absent cabaret / în ploaia cu consonantele de pînză"[29]. Oraşul devine un spaţiu familiar, alienarea individului este compensată de spectaculosul panoramei moderne. In acelaşi număr apare şi poezia *Cetate,* sensul titlului traducîndu-se prin sinonimul oraş industrializat, să zicem, devenit referent liric. Versurile par a ilustra punctul final din *Manifestul futurismului* din 1909: „In ecou vast difuzări de încinse ferării / pe nări desfăşurat cîntec vertebre de bitum / rabotnicii sculptaţi în panoplii de scrum" sau „oraş cu uzine şi oţelării zdrumicate' dinţi / teren cu antrenări de rugby"[30]. Nu lipseşte nici imnul închinat locomotivelor, despre a căror „splendoare mecanică" scrisese F. T. Marinetti. In *Film* poetul invocă un „oraş cu ochelari americani de baga"[31], iar în *Yost* apar alte dteva elemente care conferă urbanismului atributele grandorii, răsfrînte în noua sensibilitate: „Pe asfalt





audiţie autografe de claxon / In inimă linie aeronautică Bucureşti-Paris / Vibrări hermafrodite dancing luna medy in Germeny"[32]. Dacă pentru Ilarie Voronca principalul punct de atracţie este lumea senzaţiilor, Stephan Roii este cucerit de ipostazele universului citadin.

Un singur reprezentant al futurismului italian în cele doar patru luni de apariţie a revistei: Alberto Vianello, poet din a doua generaţie futuristă, menţionat de Marinetti în prefaţa la volumul / *nuovi poeţi futurişti,* deja citat, în poezia sa, *Tramonto,* propune un *happening* extravagant. Poetul imaginează o reproducere plastică, picturală a apusului de soare într-o baie publică, cu căzi pline de lichid dens şi multicolor, cald şi rece, în acelaşi timp. Pentru realizarea „operei de artă" astfel proiectate se recurge la obiecte nonconvenţionale, cum ar fi „ciorapii de damă". Procedura este următoarea: performerii trebuie „să se prindă de o macara rotitoare foarte rapida, să se cufunde gradual în lichid violent"[33] pînă cînd nu vor mai putea vedea nimic. Violenţa în artă este idealul futurist care a avut cele mai vii ecouri în opera lui Stephan Roii.

în concluzie, putem vorbi de o prezenţă destul de consistentă a influenţelor futuriste în poezia publicată în *Punct,* prevalînd asupra altor tendinţe ce fac obiectul secţiunii următoare.

**IV.3.** A existat şi o influenţă constructivistă, susţinută teoretic prin publicarea unui articol, *Kurt Schwitters Normalbiihne Mer%*[M], semnat de directorul mişcării Merz, Kurt Schwitters, care expusese un album de litografii la Expoziţia Internaţională a *Contimporanului* din 1925. în numărul următor, Theo Van Doesburg, liderul constructivismului, e publicat cu un articol în limba franceză, *Vers une construction collective*[iS], în care rezumă

pentru revista română principiile curentului: obiectivitate, respingere a maşinismului, folosirea elementelor primare, elementare în construcţie, abolirea metafizicii din artă. Putem vorbi şi despre ecouri expresioniste, asimilate tot prin contacte directe cu reprezentanţii curentului de avangardă german. în nr. 6 -7 apare un articol al lui Herwarth Walden, directorul publicaţiei *Der Sturm^.* La rîndul lui, directorul revistei *Punct,* Scarlat Callimachi, semnează poezii şi piese de teatru de influenţă expresionistă. Tristeţile neliniştite, singurătatea frustă sînt teme afine cu estetica strigătului şi a revoltei interioare de origine expresionistă: *Insomnia*


şi *Tăcerea* apar în nr. 3, *Delir* şi *Viziune* se publică în nr. 4, *Libertate* în nr. 6-7, *Cerşetorii vagabonzi* şi *Impresii* în nr. 8, C« /»»/# în nr. 9 şi Ltf^/o» în nr. 11. Cele două piese de teatru apărute în revistă sînt îndatorate tot curentului expresionist: *Rebeca* (publicată episodic în nr. 5, 9 şi 10) şi *Zail* (în nr. 12, 13 şi 16; finalul apare în *Contimporanul,* după fuziunea celor două redacţii), avînd ca subiect drame ale unor familii evreieşti din România. Ion Vinea este prezent cu o poezie de factură expresionistă, intitulată *Steaua morţilor,* datată 1920. Motivul central e rătăcirea unei femei printr-un oraş ostil, în căutarea unui adăpost: „Umbră din umbră desluşită / gîndul zăbranic asupră-ţi pregetă — / în rătăcire pierde-te, pierde-te — cetatea e surdă şi zăvorită"[37]. Iată un fenomen extrem de interesant: toţi poeţii cărora li s-au publicat poezii «extremiste» semnează fiecare în *Punct* şi cîte o poezie modernist moderată. Mihail Cosma este şi autorul unei poezii cu „personaje" desprinse din legende medievale, filon care deschide în poetica sa o zonă de viziuni sublimate, delicate, pe care o vom întâlni şi la Stephan Roii. De exemplu, *Privelişti pentru o domniţă medievală. Bla%on*[3S] e o poezie cu sonorităţi căutate, grave şi cu un vădit caracter livresc.
O ultimă referinţă la revista *Punct* o rezerv prezentării legăturilor internaţionale cultivate destul de intens, în ciuda duratei de doar patru luni. Menţionez în primul rînd materialele dedicate Expoziţiei Internaţionale de la Bucureşti din 1924. în numărul 2, redacţia dă publicităţii un anunţ al expoziţiei, în limba franceză. In următoarele două numere, directorul revistei semnează cronici plastice consacrate aceluiaşi eveniment. într-o primă intervenţie anunţă ţările participante, iar apoi face scurte comentarii laudative la adresa prestaţiilor pictorilor români participanţi. în intervenţia din numărul 4 prezintă pe invitaţii străini, precizîndu-le numele, naţionalitatea, numărul de lucrări expuse, şcoala avangardistă de provenienţă[39]. Nu reiau aceste nume deoarece au făcut deja obiectul unei note din capitolul precedent. Dar să remarcăm prezenţa în paginile revistei[40] a lui Victor Servranckx (Belgia) cu lucrarea *Compoziţie* (1922), la puţin timp după expoziţie. în acelaşi număr 11, Pierre Bourgeois, un alt artist belgian, prezenta în articolul *Suggestions* (scris în limba franceză) impactul noutăţilor din ştiinţă exercitat asupra artei plastice. în numărul 16 apare o nouă lucrare a pictorului Victor Servranckx, *Peinture*[41]. Alături de colaborările 

străine datorate reprezentanţilor picturii constructiviste şi expresioniste, sînt găzduiţi de revistă şi cîţiva poeţi interesanţi: Louis Emie (în nr. 14 cu *La fumee d'une sigarette,* în nr. 15 cu *Les trois Cygnes* şi-n nr. 16, cu *Metamorphoses),* Philippe Soupault (în nr. 15 i se publică versuri fără tidu şi în nr. 16, poezia *Promenade),* Marcel Raval (în nr. 15 este prezent cu poemul *Avenement).* în buna tradiţie a *Contimporanului,* şi *Punct* face reclamă revistelor avangardiste străine cu circulaţie internaţională: în numerele 6-7, 11, 14, 15, 16 apar semnalate, cu caractere tipografice de dimensiuni diferite, revistele: *Der Sturm, Menţ De Stijl, Biok, Ma, Feuilles LJbres, Manometre, G, Zenit, Surrealisme, La revue europeenne, Alta Tensione* (Milano) -revistă futuristă. în ultimul număr, redacţia publică în limba franceză un anunţ prin care se face cunoscută fuziunea revistei *Punct,* cu *Contimporanul* şi ambiţioasa motivaţie a acestui demers: „afin de mieux soutenir Feffort moderne en Roumanie". Se va renunţa la experimentalismul iniţial în favoarea moderării constructiviste.
Concluzionînd, putem remarca un proces efectiv de receptare a tendinţelor avangardiste la modă în Europa acelor ani, dar în comparaţie cu *Contimporanul,* nu constructivismul domină, ci o formulă incipientă de sinteză, în care experimentalismul capătă un relif vizibil. Ponderea ecourilor futurismului este, în acest caz, mai importantă dedt la *Contimporanul.* Colaborarea reprezentanţilor avangardei româneşti la ambele reviste (dar şi la *Integral* şi *75 H. P.)* a avut un rol esenţial, în sensul că, graţie experienţei care i-a legat de *Contimporanul,* artiştii români au putut intra în contact cu toată mişcarea europeană de idei, avînd ca rezultat manifestarea deplină a impulsurilor experimentaliste, reperabile mai ales în *Punct* şi *Integral. Contimporanul*'a avut rolul unui laborator de creaţie pentru grupul mai radical al avangardei româneşti. Relaţiile lui internaţionale deja consolidate la apariţia atît a revistei *Punct,* cît şi a *Integralului,* au făcut posibilă receptarea adecvată a futurismului şi a altor curente. Cu toate că a găzduit în paginile lui documentele fundamentale ale proiectului futurist, abia revistele apărute ulterior au pus în valoare noutăţile absolute ale momentului. Cît priveşte revista *Punct,* faptul este evident, dacă luăm în considerare cantitatea de texte produse ca ecou al influenţelor futuriste. Cu excepţia teatrului (de inspiraţie expresionista) şi a picturii (sub incidenţă constructivistă), futurismul a pătruns destul de decis în teoria şi „tehnica noii poezii" (este chiar titlul unui manifest futurist), şi în proza publicată în *Punct.*


**FV.4.** O altă tendinţă avangardistă românească, înrudită cu cea precedentă, a fost ilustrată de grupul din jurul

revistei *Integral.* Discuţia preliminară unei analize mai detaliate o rezerv precizărilor privind programul teoretic al revistei. într-o observaţie datorată lui Marco Cugno, reperabilă în introducerea la antologia sa, *Poesia romena d'avanguardia,* îngrijită împreună cu criticul Marin Mincu, întîlnim o delimitare extrem de interesantă şi pertinentă privind stabilirea elementelor constructiviste în primul manifest al revistei: „Integralismul promovat de revista *Integral* poate fi considerat o variantă originală a constructivismului. Definindu-şi poziţia, *Integral* reformula într-un mod mai incisiv principiile constructivismului: se cere adecvarea artei la stilul activist-industrial al timpului («Trăim definitiv sub zodie citadină. Inteligenţă-filtru, luciditate-surpriză. Ritm-viteză»); este respins individualismul, susţinînd că artistul trebuie să trăiască în social («Nu indivizi arhangheli plutind peste societate; prinşi în angrenaj, trăim în, cu, pentru ea»); şi în fine, se afirmă explicit voinţa de sinteză modernă a «integraliştilor» («Noi sintetizăm voinţa vieţii dintotdeauna, de pretutindeni şi eforturile tuturor experienţelor moderne»)"[42]. Profesorul Marco Cugno, un fin cunoscător al literaturii române, remarcă cu acuitate faptul că în ciuda multor formulări care-1 includ, „de un constructivism literar în adevăratul sens al cuvîntului nu se poate vorbi în România, ca modalitate poetică, fruct al unei elaborări teoretice organice, chiar dacă încercările de aprofundare şi de realizare a acestei poetici n-au lipsit"[43].
Matei Călinescu[44] exprimă o poziţie convergentă în acest sens, recu-noscînd în programul teoretic al revistei idei de descendenţă constructivistă.
In artacolul-manifest *Suprarealism fi integralism,* apărut tot în numărul 1, Ilarie Voronca definea proiectul integralist în funcţie de un alt principiu constructivist: „Nu dezagregarea bolnavă romantică suprarealistă, ci ordinea sinteză, ordinea esenţă constructivă, clasică, integrală"[45]. Odată cu această definiţie, care va fi apoi reluată şi aprofundată în mai multe rînduri, s-a luat o anumită distanţă critică faţă de suprarealism. Rechizitoriul pe care autorul articolului îl face acestui curent este necruţător. în anumite locuri acuzaţiile par injuste. în articolul citat, suprarealismul este acuzat mai întîi de lipsa originalităţii: „Faţă de avuţia de inedit a curentelor precedente suprarealismul nu cuprinde nici un aport propriu. Dimpotrivă. Doctrina lui înseamnă o întoarcere tîrzie spre un izvor din trecut." Şi apare indicată ca 146

sursă iniţială romantismul. Se ignoră voit - deci - faptul că suprarealiştii au descoperit o structură conceptuală şi o tehnică cuprinzînd cîteva procedee poetice absolut originale, neexperimentate pînă atunci. După ce este acuzat şi de „repetare a cercetărilor dadaiste", suprarealismul apare considerat „inferior dadaismului" şi „simplu atribuitor de etichete". în realitate, i se contestă mişcării dreptul de a avea precursori, deşi integraliştii înşişi vor căuta să aibă. Acuzat de a fi prea mult îndatorat teoriilor lui Tristan Tzara, curentul criticat mai are şi alt defect: este în esenţă vulnerabil, „feminin", în vreme ce dadaismul era „viril". Lista lipsurilor culminează cu acuzaţia de anacronism. Şi apoi verdictul: „Suprarealismul nu răspunde ritmului vremei". Intenţia de a se autolegitima pe ei înşişi ca nouă mişcare pare evidentă, în ultima frază definindu-se explicit, prin opoziţie, ca grup autonom: „Integralismul e în ritmul epocei; integralismul începe stilul veacului XX" (fraza apare scrisă în original cu caractere italice). Revista nu-i evită însă pe suprarealişti. Există incidenţe suprarealiste, reperabile în operele unor scriitori publicaţi în revistă. Este cazul lui Ion Călugăru, autor al unei proze, *Prinţ papal,* subintitulată „psihism automat" (nr. 2, 2 aprilie, 1925). Dar, pe de altă parte, vom întîlni afinităţi futuriste dar şi expresioniste ale autorului, prezente voalat în încercări de a teoretiza noţiuni ce ţin de domeniul teatrului.
într-un articol din numărul 4, se afirmă că suprarealismul are „afinităţi pentru arta mută"[46] *{Suprarealismul în cinematograf).* Cîteva luni mai tîrziu, într-un interviu cu Luigi Pirandello, Mihail Cosma indică şi suprarealismul printre sursele sintezei integraliste, definită astfel : „O sinteză ştiinţifică şi obiectivă a tuturor sforţărilor pînă în prezent încercate (futurism, expresionism, cubism, suprarealism etc), totul pe fundamente constructiviste, şi tinînd să răsfrîngă viaţa intensă şi grandioasă a secolului nostru răscolit de vitezele mecanicismului, de inteligenţa rece a inginerului şi de triumful sănătos al sportsmanului"[47]. Iată o definiţie în notă constructivistă, dar îndatorată entuziasmului futurist pentru evul maşinist.
în continuare, voi analiza acea zonă a materialelor publicate în revistă, care mi se par elaborate în proximitatea programului futurist, lăsînd pentru moment deschisă paralela dedicată raporturilor integralismului cu suprarealismul, pentru a reveni în ultima secţiune asupra lor, Întrucât, în ciuda declaraţiilor de respingere a curentului, au existat o producţie literară


şi diferite alte luări de poziţii asimilabile suprarealismului. Pentru început, să reţinem că procesul de receptare a ecourilor futuriste s-a realizat prin publicarea în *Integral* a unor texte trimise din Italia de scriitorii futurişti. în cei trei ani de existenţă a revistei, producţia literară autohtonă de „tradiţie" futuristă a continuat să apară în paralel cu receptarea unor opere futuriste originale, ca rezultat al excelentei colaborări a integraliştilor cu colegii lor italieni. Lucrul acesta nu a fost posibil în aceeaşi măsură, în cazul revistei *Punct,* din cauza duratei ei prea scurte. Unele dintre aceste evenimente literare au fost deja semnalate în capitolul dedicat receptării futurismului, ceea ce ne propunem acum este să aducem precizări în plus acolo unde este necesar.
In numărul 4, apare o primă notiţă la rubrica de recenzii, semnalînd volumul *Poema dei quarant'anni* de Paolo Buzzi, publicat în Edizioni futuriste di «Poesia», Milano[48]. Este interesant de observat că recenzia reuşeşte să

pună în valoare trăsături futuriste ale operei, printr-un comentariu într-adevăr pertinent, făcut chiar în spirit şi cu mijloace expresive futuriste: *„Exegetă liric deformată a vieţii ritmice interioare* intens trăită. Exteriorizare orchestrală integral dezvoltată. *Imagism variat, dinamic, surprinzător.* Colisiuni între analitic şi sintetic cu rezultat implicit: *deformaţiune în expresie."*

Vorbeam la un moment dat de relaţii ternare în receptarea futurismului. In acelaşi număr 4, este recenzată revista ungară *Kortars,* la care colaborau membrii grupului „Ma". Fără a fi o publicaţie futuristă, în sumarul numărului menţionat figura un articol intitulat *F. T. Marinetti.* Deci revista reprezenta pentru avangarda românească o sursă indirectă de contact cu ideile futuriste. Tot aici, se mai putea citi poezie de Tristan Tzara şi erau reproduse printre altele desene de M. H. Maxy. Aşadar, contactul cu universul conceptual futurist se reface graţie prezenţei celor doi avangardişti români în acest număr al revistei ungare. Este mai puţin cunoscut apoi faptul că Tzara întreţine în perioada 1916-1921 o foarte strînsă legătură cu aşa-numitul dadaism-futurist (Giovanni lista).

Internaţionalismul şi mobilitatea aceasta extraordinară, practicate de reprezentanţii avangardei româneşti, au fost factorii principali de deschidere spre receptarea diferitelor tendinţe estetice externe. în numărul următor este recenzată o carte a altui scriitor futurist, Franco Casavola, intitulată fantezist *începutul nebuniei* 
*Avviamento alia* pazzzzia[49]. Autorul a preferat să reproducă repetat litera „z" în titlu pentru a obţine un efect onomatopeic. Şi de data aceasta, comentariul recenzenţilor este formulat în termenii şi în stilul telegrafic, fragmentar, paroliber: „Construcţie muzicală, spaţial-dinamică, ritmo-melodică. Ascensiune eterică, nu cucerire materială de elemente gazoase prin pondere forţă motrice 300 H. P. [...] Imagism mixt. Surprize gradat acordate, cruţare de şocuri sincopate. Revizuire de material demodat. Spre fine: elan vertical, căderi în vid, looping-uri neprevăzute, sbor, plan, aterizare cu mici accidente. în substanţă, construcţie înaripată extensivă pe scări de logică şi sintaxă." Elementele poetice indicate în manifeste italiene, precum *Lo splendore geometrico e meccanico e la nuova sensibilità numerica* şi *IM nuova religione-morale della velocità,* apar recuperate în acest comentariu, care este el însuşi un mic poem în proză.

Redacţia *Integral* semnalează numărul triplu 10-11-12 al revistei futuriste *Noi,* des menţionată în paginile integraliste, număr dedicat pictorilor Balla, Depero şi Prampolini, reprezentanţi ai futurismului la expoziţia internaţională de arte decorative din Paris[50]. Aceştia nu au fost numai pictori, ci au ilustrat în literatură şi un nou tip de poetică plastică, picturală, mai puţin cunoscută, dar extrem de importantă în corpusul atît de variat al realizărilor futurismului. La diferenţă de două numere, la obişnuita rubrică de revistă a presei străine, apare un anunţ despre existenţa publicaţiei bologneze de orientare fascistă *L'ltaliano*[51], al cărei număr dublu 16-17 conţine un sumar semnat de Ardengo Soffici, faimos pictor futurist.

Apariţia unui număr întreg dedicat curentului, nr. 12, este cea mai evidentă dovadă a interesului revistei pentru futurism. Dintre semnăturile autorilor futurişti prezenţi pe copertă, alături de o fotografie de grup şi de telegrama reprodusă după originalul trimis de F. T. Marinetti, trei dintre ele se regăsesc şi în interiorul acestui număr, însoţind materiale inedite[52]. Prima contribuţie aparţine pictorului E. Prampolini, fiind vorba de un portret al lui F. T. Marinetti. Pagina 8 cuprinde alte două materiale, unul contribuţie a pictorului Depero, celălalt, a muzicianului F. Casavola. Primul este un desen, *Portretul aviatorului A^ari,* al doilea constă într-un articol amplu, un fel de eseu-manifest al muzicii şi picturii. F. Casavola elaborează o teorie inedită a corespondenţelor care se pot stabili între

culori şi sunete. Autorul inventează conceptul de „muzică vizibilă", susţinînd că „se poate vorbi de *atmosfere cromatice",* adică de „teinte"-e fundamentale care constituie „atmosfera sau culoarea armonică a unei bucăţi de muzică oarecare". într-o notă de subsol a redacţiei se mai precizează că „atmosferele cromatice vor fi realizate în Teatrul Independenţilor din Roma, cu aplicaţii directe în diverse compoziţii muzicale: variaţiuni, fugi etc. - de futuriştii Luciani, Bragaglia, Comandini, Marchi, Prampolini". Deci, experimentul depăşise stadiul de teorie, devenind chiar o practică artistică curentă. Deşi puţine, au existat la *Integral* preocupări şi pentru muzică, ceea ce explică reproducerea partiturii *Fluture (Cîntece şi jocuri)*[521] a compozitorului Marcel Mihalovici, dedicată artistului Constantin Brâncuşi. In numărul 11, revista consemna succesul muzicianului român la Paris, în urma unui concert de muzică modernă românească. Revenind la numărul dedicat futurismului, citim o cronică plastică, *Futurismul în interpretaţia plastică a lui Jingelo Maino,* avîndu-1 ca protagonist pe pictorul futurist cu acelaşi nume (aparţinea tot celei de a doua generaţii de artişti futurişti, lansaţi de inepuizabilul Marinetti), semnată de un tînăr plastician, Farfa, coleg cu A. Maino, ambii incluşi în antologia *I nuovi poeţi futurişti.* Sînt impresii consemnate la o expoziţie a pictorului care avusese loc la Torino. Cronicarul schiţează un portret exemplar al artistului futurist, capabil să exprime prin operă sensibilitatea erei tehnologice, valoarea fundamentală a proiectului de civilizaţie futurist: „Angelo Maino e unul din acei pictori care integrează complect forţarea, şi în consecinţă instrucţiunea originară, pentru a îndrepta pictura de azi spre acel direct şi indispensabil izvor suprem de inspiraţie cari sunt ciclopicele fabrici ultramoderne şi toată fauna supraexcitată a populaţiei mecanice"[54]. In continuare, autorul exprimă o părere generală extrem de favorabilă despre realizările futuriste pe care expoziţia le-a pus în valoare, ţinînd să precizeze că influenţa curentului italian s-a exercitat asupra tuturor ţărilor

participante: „Expoziţia internaţională de Arte Decorative din Paris, de curînd închisă, fu maxima afirmaţiune a marei creaţiuni futuriste, fiindcă toate naţiunile întrunite, fără nici o excepţie, demonstra influenţa directă a futurismului italian." Sub semnătura lui Paolo Buzzi apare *Analiză fizică a dntecului privighetorii,* un poem inedit, publicat în acelaşi număr 12. Este o poezie programatic polemică în raport cu


tradiţia poetică anterioară. Deşi constată că mulţi poeţi care l-au precedat au ascultat cîntecul privighetorii, nici unul n-a propus o variantă lirică într-adevăr inedită. Paolo Buzzi „transcrie"[55] sunetele auzite, susţinînd că este vorba de o conversaţie a unei perechi de privighetori:

„Şi ecourile dialogului picurau printre frunze ca vibraţii prelungite de stele sfarîmate.
GOLL-GOLL-DILI-DILI-LO-LO-ZIIVK-GVRR-PIO-TL..."

Fragmentul face parte din romanul *l^e Danna^ioni,* aflat în pregătire, după cum precizează redacţia. Pe aceeaşi pagină apare reprodus un desen de Prampolini şi un poem în proză al lui F.T. Marinetti, intitulat *Temperature du corps d'un nageur (Poe'sie termometrique — mots en liberte}.* Dintre toate celelalte, este singurul material publicat într-o limbă străină (franceză). Calitatea poeziei de a fi „termometrică" reflectă idealul futurist al artistului trăitor la intensităţi delirante, oscilînd continuu sub sau peste limita normalităţii. Este tot un text programatic în care se pot recunoaşte asintaxismul, frecvenţa verbelor la infinitiv, lipsa punctuaţiei, prezenţa cifrelor şi a semnelor matematice, idealul vieţii periculoase, modelul reportajului literar. Caracteristicile amintite asigură redarea rapidă, fără pauze a reportajului impersonalizat, care, paradoxal, se referă la percepţiile subiective ale „reporterului": „Nager comme une grenouille come un marin (sur le flanc) OVER bras droit tendu en avânt bras gauche tournoyant s'elancer entre Ies roues de ses deux bras plonger chaud chaud ah! Quel froie! brrr! brrr! froid froid 2, 4, 6, 20 frissons et parmi ces frissons le chaud froid sourire violet du diable qui a une fesse carbonisee et l'autre de glace (ambigu aigre-doux)"[56]. Alunecările de perspectivă de la o extremă spre cealaltă se fac cu o viteză haotică, creatoare de surpriză şi inedit. Numărul 12 se încheie cu revista presei străine, unde un spaţiu amplu este rezervat republicării celor 11 puncte ale *Manifestului futurismului* din 1909 şi unui succint comentariu care aduce precizarea că manifestul avea un început şi un sfirşit, rezumate lapidar: „începînd cu un strident poem atotcuprinzător ca un ocean şi puternic cum un atlet, dedicat cu vertiginoasă incandescenţă lirismului electric al veacului - termină, triumfal şi hipertrofiat de mîndrie, cu strigătul: «în picioare pe piscul lunii, aruncăm, încă o dată, sfidarea noastră


stelelon>"[57]. Ultima remarcă pare că împrumută termenii şi stilul futurist: „Intre aceste două traiectorii, cum equatorul între polii planetei, legile metalice şi explozive ale futurismului se destind brusc, ca o spirală de oţel." Sub cele 11 puncte ale primului manifest redacţia mai include în pagină anunţul unui eveniment editorial italian, apariţia volumului 7 *nuovi poeţi futurişti,* Edizioni futuriste di «Poesia», Roma, 1925. Era firesc ca tinerii poeţi futurişti care colaboraseră la acest număr să paseze *Integralului* cartea în care erau ei înşişi protagonişti. Ernest Cosma, autorul recenziei, recurge la aceeaşi infuzie stilistică de emfază futuristă, scriind despre carte: „Marinetti aruncă în pieţele mondiale sufocate de decrepitudine fetidă, neîncetate valori în valută forte, desvirginînd personalităţi inedite. Cuvîntul-radiu, vertebre de beton armat pentru coloana vertebrală a secolului, trîmbiţat întîi cerului passeist cu dumnezei de zahăr şi îngeri de vată, de pe suprema platformă a Turnului Eifel, şi apoi împrăştiat terestru în miliarde mereu regenerate de manifeste şi incendii - a străbătut fecund printre oameni cum o puternică injecţie cu cafeina prin vine adormite, a trecut peste generaţii ca un avion electric peste munţii zadarnic îmbătrîniţi sub sombrero-ul inutil al norilor." Ceea ce fascinează în aceste formulări este nu numai profunda înţelegere a experimentalismului futurist dovedită de reprezentanţii avangardei noastre, dar şi uşurinţa lor de a construi texte atît de apropiate stilului futurist. Autorul notează în continuare numele artiştilor futurişti din a doua şi a treia generaţie, sau, cu cuvintele din tidul cărţii, al „noilor poeţi futurişti": „Dinamitei colective: Marinetti - Boccioni
- Russolo - Carrâ - Severini - Balla - Pratella - Buzzi - Bragaglia - Mazza
— Folgore — Palazzeschi, îi urmă cu paşi anarhici de oţel, carnavalul rumorist: Bruno Corra — Settimelli — Prampolini — Depero — Sant'Elia. Recent, pe orizontul războiului etern al inteligenţelor de ultimă oră, se profilează diamantin noile baionete senzaţionale şi împurpurate de un sînge virgin, ale celor din urmă născuţi spre viaţa soarelui de nitro-glicerină: Marinetti - Catrizzi - Cremonesi - Dolfi - Escodame - Farfa - Fillia -Foii — Caldi — Gerbino — Guatteri — Maino — Mainardi — Marchesi -Sanzin - Simonetti - Vianello".

Iată un ultim document legat de numărul 12, un articol encomiastic, elogios, dedicat lui F. T. Marinetti de Ernest Cosma. Materialul prezintă personalitatea liderului futurist, direcţiile poliedrice ale activităţii sale, din


care se desprinde un portret al artistului total. Autorul articolului menţine constant de-a lungul prezentării acelaşi stil exaltat, emfatic, specific scriiturii futuriste: „încă înainte de 1900, un nume, un nume straniu şi exotic ca un leopard îşi impunea determinant un loc în cetatea diamantină a literelor franceze"[58]. Ernest Cosma introduce printre consideraţii de ordin general şi enunţuri referitoare la principiile poeticii futuriste: „Sensibilitate inedită,

ideologie de fulger, avînt tumultuos şi dezordonat, imagine automobil, antifilosofie şi dispreţ erotic, independenţă şi cavalerism. Precis, viziunea alpenstok zgîria cugetul cum o patină ghiaţa, trădînd o origină străină şi netradiţională, devenită prin vigoarea activă a unei dîrze descătuşări programatice curent trîmbiţate trei sferturi întinsă." Autorul aminteşte momente esenţiale din cariera lui F. T. Marinetti şi ale futurismului: mai întîi, primul manifest şi sloganul binecunoscut „La guerra, sola igiene del mondo!". Meritele prezentului sînt strălucite, cum rezultă din tonul descrierii: „Astăzi, după 17 ani, Marinetti a rămas acelaşi. Pirotehnia cerebrală a celui mai desăvîrşit descoperitor de noţiuni al epocii noastre, răsvrătitor înfiinţată la Paris şi apoi mutată, cu existenţa anarhic accelerată, la Milano, a progresat vertiginos ca o elice." Trăsătura cardinală a personalităţii lui Marinetti, descoperită de Ernest Cosma, rezidă în „cea mai extraordinară facultate de a se adapta pulsului actua-lităţii, imprimînd direcţii, desvirginînd drumuri, inventind planete. A fost tovarăşul primei generaţii futuriste; e prietenul celei de a doua; maestrul ultimei." Spre finalul articolului autorul îşi propune să sintetizeze cele mai diverse ipostaze în care s-a manifestat personalitatea multiformă a lui Marinetti: „Poet în două limbi; orator ca o mitralieră; comis-voiajor al futurismului; conferenţiar propagandist pe tot globul; profet al unei metafizici pentru uzul vremurilor încă neproclamate; politician dinamic ca o turbină; acelaşi — acelaşi — acelaşi supraadjectival şi incomensurabil Marinetti". Se transmite în acest articol simpatia totală a autorului faţă de întemeietorul futurismului. Este cel mai cuprinzător şi mai exact portret al liderului futurist păstrat în arhiva avangardei noastre, care s-ar putea rezuma în imaginea profetului unei „metafizici pentru uzul vremurilor încă neproclamate".

Din prezentarea acestor documente literare se poate deduce cît de intensă a fost relaţia *Integralului* cu mişcarea futuristă, cît de relevantă este


cantitatea de texte — observam — în majoritatea lor programatice, cunos cute de integralişti.

înainte de a analiza operele integraliste de inspiraţie futuristă, rezum succint biografia revistei. Pe a doua pagină din primul număr apare titulatura *Integralului,* componenţa dublei redacţii şi adresa din Bucureşti. *Integralul* se intitula cu clarviziune şi orgoliu *Revistă de sinteză modernă — Organ al mişcărei moderne din ţară şi străinătate^.* Redacţia de la Bucureşti era iniţial compusă din: Filip Brunea, Ion Călugăru, M. H. Maxy, Ilarie Voronca, toţi foşti colaboratori la *Punct,* prezenţi în paralel, încă pentru cîţiva ani, şi-n paginile *Contimporanului.* Redacţia pariziană reunea următorii membri: B. Fondane, Mattis Teutsch. Apariţiile numerelor erau lunare. Ţinuta grafică a revistei, la fiecare număr alta, e remarcabilă: pe coperte apar figuri geometrice ingenios îmbinate sau doar „aruncate" în pagină, de diferite culori, printre inscripţii pentru care se utiliza o gamă foarte largă de caractere tipografice. Din numărul 8, se anunţă o a treia redacţie în Italia, cu Mihail Cosma la Pavia[60]. în fine, redacţia bucureşteană ca şi cea pariziană se îmbogăţesc cu noi membri: B. Florian, V. Brauner, Corneliu Mihăilescu, St. Roii, Mattis Teutsch, A. L. Zissu. Ca şi *Contimporanul,* revista *Integral* practică aceeaşi deschidere generoasă faţă de tendinţele avangardiste europene (constructivism, futurism, expresionism, dar şi avangardismul moderat) şi chiar faţă de modernismul moderat, însă dozajele, ponderile acestora în programul revistei sînt sensibil diferite faţă de cele constatate în revista condusă de Ion Vinea. Poezia franceză modernă se bucură de spaţii largi în *Integral,* preferatul rămînînd Tristan Tzara, prietenul grupului, care, spre deosebire de colaborarea la *Contimporanul,* unde trimite numai poeme de tinereţe, scrise înainte de plecarea din România, încredinţează în schimb *Integralului* versuri inedite, în ton cu programul mai iconoclast de aici: *Le condamne* şi *Arrivee* apar în nr. 4, I, din 1 iunie 1925, *Paysages et acddents,* în nr. 9, din decembrie 1926), un poem din ciclul *L'Indicateur des chemins de coeur* se publică în nr. 12, din aprilie 1927, *Evasion,* în nr. 15, din 15 aprilie 1928, *L'homme aproximaţi/* (fragment), în nr. 13-14, din iulie 1927. Ultimul număr este de fapt dedicat poeziei franceze. B. Fondane semnează în deschiderea numărului un articol în limba franceză în care oferă cîteva precizări: *„Integral* şi-a propus să ofere în acest număr marele balet al 

poeziei franceze de astăzi"[61]. B. Fondane avertizează că selecţia cuprinde poeme ilustrative pentru toate tendinţele afirmate, de la Apollinaire pînă la Dada şi la suprarealism. Apar în acest număr *Cest du dehors* de Ribemont-Dessaignes (poet dadaist foarte îndrăgit la *Integral,* dar şi de futurişti, care revine în numărul 4 cu *Narcisse,* în numărul dublu 6-7 cu *Identite,* şi-n numărul 8, cu articolul *Introduction au dadaclysmi),* Joseph Delteil cu *IMpoesie fille de la terre,* Max Jacob cu *Roman de chevalerie,* Roger Vitrac cu *Conjuration,* Marcel Raval cu *Autour du cou,* Celine Arnaud cu *Le bocage des cygnes,* Paul Derme cu *Signes,* Pierre Reverdy cu *peut-etre personne,* M. Seuphor cu *Prince du sang.* în sfîrşit, revista publică un interviu cu Robert Delaunay, *Simultaneismul în artă. De vorbă cu Robert Delaunay,* în numărul dublu 6-7, şi un articol despre Sonia Delaunay, *La mode moderne* tot în acelaşi număr. Sub textul poeziei publicate apare fotografia-portret a autorului! Cît priveşte pictura franceză, întîlnim reproduceri după *Natură moartă* de Braque (în nr. 9) şi *Pictură* de Sonia Delaunay (în nr. 10).

Păstrînd modelul din capitolele precedente, analiza trăsăturilor futuriste reperabile în opere create de reprezentanţii integralismului porneşte de la prezentarea articolelor teoretice. în mod previzibil, şi la *Integral* s-a preluat acel tip de retorică futuristă reflectată în lexic şi într-un întreg complex de atitudini estetice.

Legătura simbiotică dintre statutul poetului şi elementele evului maşinist, inspirată de modelul înrîlnir în

manifestele futurismului italian, revine obsesiv şi la *Integral,* cu noi nuanţări, ocoluri teoretice etc. în articolul *Evoluări* asistăm la un proces de concentrare a expresiei, la materializarea concretă a cuvîntului: „EcbUibrist dincolo de fraza inertă poetul insuflă cuvîntul cilindru, cuvîntul manevră, cuvîntul cocktail. Imaginea stilet, novator poezia acid care nu corespunde la timpanul percepţiei ca un purgativ, ci fecundă scapără peste anestezia romanticului, peste asfalt, circuit lîngă adolescenta mînuind calmă volanul, prin geometria oraşului metropolă. Poezia ecran, poetul inginer"[62]. Integraliştii încep să creadă într-o dimensiune tehnică a scrisului, afină cu ingineria. Pe de altă parte, poetul devine exponentul unui ideal de eroism cotidian, asimilabil marilor performanţe sportive cu grad ridicat de periculozitate: „Poetul călător. în acelaşi avion, pietonul aceloraşi străzi vibrează în mecanica lor şi-şi durează senzaţia tare a cetăţeanului epocal, a sportsmanului. Gestul lui e magnet, e


dans simultan în stilul orelor, expresia lui e plină de surpriza gărilor, de realizarea rabotnicului în uzine. Peste sensibilitatea lui stăruie ritmul mixt de muşchi şi maşină, oraşul pneu. Viziune şi vigoare dură înlocuiesc constructiv lavaliera şi poezia-onanie de odinioară. Sportsman invadat în mulţime el filtrează fără migala rimei şi a logicei vechi, linia poeziei-vitriol, poeziei-cadilac." în ultimele rinduri, Stephan Roii, autorul articolului, atribuie poetului Tudor Arghezi fecunda capacitate de a ilustra acest ideal în literatura avangardistă. De altfel, numărul 3 îi este dedicat. Sugestia este preluată şi de Ilarie Voronca, în acelaşi stil emfatic futurist în articolul *Tudor Arghezi — fierar al cuvîntului,* alăturat pe pagină *Evoluărilor.* Voronca îl caracterizează pe poet recurgînd la o formulă foarte apreciată şi utilizată în epocă — ipostaza artistului acrobat: „Creatori străbătind singuratici la intervale mari, coaja epocelor, călcînd în echilibru peste munţi ca peste umeri; acrobaţi pe funia inteligenţii invizibil subţiată, dărimători sau constructori de formule tîrziu devenite passe-partout tuturor. [...] Tudor Arghezi. Staţie de T.S.F. transmiţînd secolelor o parte din sensibilitatea ceasului"[63]. Concluzia se desprinde în final cu claritate: ,^Aşadar, în discontinuitatea contimporană, un lanţ continuu. Arghezi aparţine întreg realizărilor moderne."

In articolul *Sporting,* Stephan Roii fixa un ideal general uman, în acord cu ritmul halucinant al timpului, valabil — deci — nu numai pentru artistul modern: „Spirala desăvîrşirilor epocei de mecanică impune vast şi realizarea integrală a trupului, de pînă acum, insuficientă"[64]. Adaugă mai departe: „Acţiunea plină a corpului integral elastic dansator. Luciditatea şi calmul indispensabil temperamentului de citadin lîngă motor şi autobuze, de pieton prin alfabetul modern al străzii sau călător cu acceleratul sau avionul. Doctrina corpului în perfectă gravitaţie şi manifestări spontane."

Aceeaşi vehemenţă a atitudinii, comparabilă cu cea a futuriştilor, caracterizează şi aproximările teoretice prin care se încearcă definirea integralismului. In articolul *Precizări* (nr. 5) se porneşte de la opoziţia *tradiţie statică / tradiţie dinamică* care antrenează apoi noi extensii teoretice. După ce enumera schimbările survenite în poetica modernă, autorii (articolul apare semnat „Integral") citează ca exemple o întreagă pleiadă de scriitori, printre care şi pe Marinetti. Un sens nou al tradiţiei se naşte din identificarea acestei noţiuni cu ritmul prezentului: „Apoi: reclamăm

tidul de campion al tradiţiei; fiindcă tradiţie înseamnă a merge în pas cu vremea. Respingem cu energie falsa tradiţie a solului şi ne încliinăm tradiţiei nesfîrşite a omului. Prima e conservatorism; a doua civilizaţie şi dacă ieri am cîntat inspirîndu-ne de la plug, boi, ogor, pădure, lună, amurg — astăzi compunem jazz-band-uri pentru uzul cetăţeanului care trăieşte în anul 1925, privind cargoboturi, bulevarde, avioane, boxeuri, pietoni, jocuri valutare"[65]. Cele mai spectaculoase „simboluri" ale modernităţii vin să susţină, în sfîrşit, antinomia *tradiţie statică a istoriei / tradiţie dinamică a geografiei:* „Şi mai presus de toate, cîntăm Strada, Uzina, T. F. F., Inteligenţa, Omul - fie că s-ar numi Cezar Petrescu, Charlie Chaplin, Wiking Eggeling sau Phillippe Soupault. Totuşi, civilizaţia în eternă acţiune şi invenţia de fiecare clipă ne-au silit la o intervertire de noţiuni: în locul tradiţiei statice a istoriei, am instituit tradiţia dinamică a geografiei". Semnatarii articolului îşi definesc poziţia nu în termeni de „antitradiţio-nalism" şi „revoluţie", cum ei înşişi afirmă, ci de „evoluţie a spiritului".

Un alt sens al tradiţiei literare iese la iveală din articolul *De la futurism la integraBsm* (nr. 6-7). Este o accepţie diacronică, stabilită de Mihail Cosma, care consideră că celelalte „isme" n-au făcut dedt să intuiască sensul întregului, lipsindu-le perspectiva de ansamblu, „puterea de sinteză". Mihail Cosma introduce şi el o disociere între două noţiuni —*preistoria* şi *istoria:* „De fapt, pentru noi umanitatea nu poate fi considerată decît în timp. Astfel, o împărţim în două mari epoce: preistoria şi istoria. Preistoria nu interesează decît pe arheologi. Istoria ne poate ocupa şi pe noi. Dar perioada istoriei începe de la noi; din copilăria noastră. Mai precis: de la Marinetti"[66]. Iată fraza fundamentală pentru discuţia noastră despre influenţa futuristă. Reiau citatul: „în consecinţă nu cunoaştem decît: Arta veche şi Arta nouă. Arta veche: Futurismul, Expresionismul, Cubismul, Dadaismul etc... Arta nouă: integralismul." Este interesant de observat că ordinea în care apar enumerate elementele artei vechi corespunde ponderii aceloraşi influenţe pătrunse în programul *Integralului.* Revista îşi afirmă, aşadar, spiritul de sinteză, formulat în maniera dezinhibat-ironică de tip futurist: „Locuim la etajul 57. De acolo, viziunea noastră e intercontinentală. Stop. De la spiritul unilateral şi îngust al încercărilor separate, de la exploatarea pe parcele a sensibilităţii noastre, am ajuns la enorma sinteză contimporană: INTEGRALISM. Spirit constructiv, cu

nemărginite aplicaţii în toate domeniile. Sforţare integrală către desăvîrşirea sintetică a existenţei."
Un ultim articol selectat, *Pe marginea unui festin* de Ilarie Voronca, se remarcă prin viziunea pe care o propune asupra statutului poeziei şi a poetului modem, aflată într-o filiaţie directă cu abilitatea, expresivitatea, impactul, elasticitatea şi persuasiunea ce caracterizează discursul futurist: „O abundentă hemoragie a salvat Europa obeză de la un atac de apoplexie cert. [...] Ruperea din legile unei gravităţi etnice artificiale chema prin ea însăşi creaţia abstractă, corsar, plictiseala biciuită pînă la exasperare, cartea-fulger, cartea-miracol, cartea-afiş, cartea-hangar de avioane"[67]. Definiţiile cărţii refac sintagmele dublelor determinări, considerate esenţiale de F. T. Marinetti, în *Manifesto tecnico della ktteratura futurista.* în continuare, Ilarie Voronca propune o serie de portrete literare ale colegilor integralişti, care par echivalente ale celor schiţate de Marinetti în poemul *Incendiul sondei din Moreni,* publicat în *Contimporanul.* Se pot citi în oglindă cele două portrete de grup: „Iată-i aici pe cei cîţiva îmblînzitori, sălbateci ei înşişi, cu buza în muşcătură barbară, westmani cu bicepşii amplificaţi. Iată-1 pe Ion Călugăru această ciudată apariţie cu adevărat cel mai puternic poet prozator după război. Ce diastolă scrisul lui, aerul se umple de sînge ca un ventricol, păduri ţipă, cerul se prăvale ca o piatră de moară. Iatâ-1 pe F. Brunea în curele de transmisiune capul prins de pieptul de pescar dobrogean ca o nucă de cocos, F. Brunea cu fraza în rostogolire blondă ca un păr foarte brun, cu gări şi vînători neînţelese, Abraham Texas cu linia trasă peste America de Sud a Dîmboviţei. Mihail Cosma din cerul Italiei: Urmăreşte viaţa pe hartă / Zilele compun tratate de geografie / Caută la tabla de materii / unde va fi mîine." „ Iată-1 pe M. H. Maxy această energie izbind dîrz o pictură virilă spărgînd testiculele mediocrităţii, cîtă culoare într-un gest, cîte forme întretăindu-se în privire, plăsmuire, invenţie, înlăturînd tiparul obicinuinţei. Iată şi conturul insesisabil: Victor Brauner scăpînd definiţiei precum zborul în zigzag al uliului; o continuă evadare din sine; o alunecare peste ape şi lucruri, imagine pură a pictorului de multe ori în adîncime luminat ca fîntînă. Sub aparenţa fluidă, Victor Brauner are muşchi. Ia lecţii de box cu Stephane Roii". După cum se poate observa, stilul este acela al reportajului liric futurist, iar artiştii portretizaţi întrunesc toţi idealul poetului sportsman, al supraomului nietzschean, redescoperit 
de F. T. Marinetti, model de forţă şi temeritate umană. Ilarie Voronca poate fi apropiat ca poet de F. T. Marinetti, deoarece poseda, pe lîngă excelentă cunoaştere a esteticii futuriste, şi o prodigioasă facultate poetică de a crea reţele de imagini insolite, bazate pe o înşiruire de analogii „pirotehnice" (termen folosit de Mihail Cosma într-un articol citat anterior).
Trecînd la analiza producţiei lirice integraliste, care prezintă afinităţi cu modelul poetic futurist, iată pentru început o primă poezie, *Ptteu,* de Ilarie Voronca, inclusă ulterior în ciclul *Invitaţie la bal* publicat în 1931. Ciclul grupează poeme apărute în revistele *Contimporanul, Punct, Integral* şi *unu,* deci este vorba de o poezie de tinereţe, accentuat iconoclastă. *Pneu,* al cărei titlu trimite la un „simbol" al evului maşinist modern, este o poezie citadină, în care autorul încearcă transcrierea în mod obiectiv a peisajului, în notă comică, după regulile reportajului. Gesturile surprinse apar standardizate, mecanice: „...strigătele urcă la cer ca apa în ţevi / vîntul face reverenţe pînă la trei / zeci şi şapte cuvintele ies ca soldaţii din garnizoană"[68]. Este vorba, mai exact, de un dozaj imprecis între influenţe dadaiste şi futuriste, ambelor fiindu-le comune disparitatea imaginilor, înregistrarea cinematografică a unor „naturi moarte" din atmosfera metropolelor ciclopice: „oraş şters peste visul în iodoform / vin încadrat prin vestiar orice salcîm-garderob / imn cristalizat în asbest început de psalm / cerul echilibrist peste lacul în metal." în versurile acestea şi în toate celelalte incluse în volum poetul nu a folosit semne de punctuaţie.
Poezia *Almanah,* publicată de Ilarie Voronca în numărul 3, din 1 mai 1925, avea să facă parte tot din ciclul *Invitaţie la bal*[69]. Sub titlul *Almanah* poetul grupează Într-adevăr patru instantanee decupate din medii diferite, „colecţionate", am putea spune, pentru a fi introduse apoi cu grijă într-un album. Se poate vorbi de un simultaneism al percepţiilor, de impresii receptate concomitent, care asaltează simţurile. Iubirea, o sursă inepuizabilă de senzaţii la Voronca, se profilează pe fundalul unei atmosfere ostentativ moderniste: „...zgomotele descresc ca preţul cerealelor / surîsul tău îşi face loc în dimineaţa de Marte", culminînd cu versurile „Arterele mi le descui ca mănuşile / binecuvântarea ta începe aici". Inflaţia de senzaţii sugerată pare că ilustrează conceptul lui Francesco Flora despre „obsesia futuristă a materiei *(l'ossessione futurista della materia).* Secvenţa a treia a poemului prezintă impresii de la o reprezentaţie de circ, lume reabilitată în literatură tot de poetica futuristă.

ni

tronca igă o



EMILIA DROGOREANU ■

Alături de *Almanah,* despărţite doar de o linie de chenar, apare pe aceeaşi pagină o poezie de F. Brunea, *Arhivă,* care nu are în comun cu prima doar sugestia semantică din titlu (ideea grupării de documente), ci şi un decor citadin aproape similar. Al treilea text de pe pagina 2, şi ultimul la care mă opresc, aparţine lui Stephan Roii. Poezia *Hardmuth No. 2* nu e întîmplător amplasată în apropierea celorlalte două. Urbanismul elegant şi iubirea desentimentalizată, consumată în ritmul exploziv al străzii tentaculare, sînt motive în jurul cărora poetul propune variaţiuni la poemele amintite: „în portfeuille cerul de covercoat destins / inima ta o port ca o cravată bleu / prin sînge circulă-mi ca un Ford cu faruri / şi oferă-mi glasul tău ca pe un cek de dolari".

Poezia *Invitaţie la bal,* care dă şi tidul unui ciclu, oferă tot o „colecţie" de percepţii, sau - cu cuvintele poetului - invită la un bal de senzaţii şi imagini discontinue. Predilectă este - desigur - recuzita maşinistă, compusă din trenuri, căi ferate, „maşini agricole Sena". Este recurent procesul de asimilare al diverselor obiecte, senzaţii cu corespondente din sfera tipograficului: „miresmele se împart ca afiş electoral", „te port în mine ca afiş electoral"[70]. Elementele vizibilului trec în pagini de afiş sau de manifest. Ilarie Voronca realizează din cuvinte ceea ce pictorii futurişti realizează cu elemente plastice în *tavole-lt* lor *panlibere.* în numărul 10, din ianuarie 1927, poetul este prezent cu alte două poezii: *Fontainebleau* şi *Paralel,* apropiate tematic. în poetica lui Ilarie Voronca se poate constata o hipertrofie a simţurilor. Există însă o supremaţie incontestabilă a văzului, facultatea cea mai evoluată în perceperea senzaţiilor: „Dăruieşti vrăjit crengilor auz şi văz / prin carnea ta străvăd pîraie uneori plante"[71]. A doua poezie nu conţine indicii care să ne sugereze o lectură în cheie futuristă. întîlnim şi aici o remarcabilă concentraţie senzorială, dar impersonalismul din primul poem a fost înlocuit cu un subiectivism accentuat. în *Fontainebleu,* în schimb, demersul poetic se rezuma la simple notaţii înregistrate. Probabil că poeziile nu sînt scrise în aceeaşi perioadă de creaţie. Poetul nu datează în *Integral* aceste poeme. Ultima poezie s-ar putea încadra mai exact, probabil, în zona avangardismului moderat.

Poezia *E.T.C.* de Stephan Roii publicată în numărul 4, împreună cu *Madrigal* (nr. 6-7) şi *Parabola paratrăsnetului risipitor* (nr. 8) vor face obiectul unei prezentări mai ample în capitolul dedicat poeziei de inspiraţie





futuristă a autorului. Pentru moment, semnalez certa influenţă futuristă a motivului iubirii desentimentalizate, care apare la Stephan Roii şi ca ecou la antifeminininismul futurist, proclamat cu pasiune incisivă de F. T. Marinetti în primul manifest futurist, în *Abbasso ii tango e Parsifall* şi în *Lo Splendore geometrico e meccanico e la sensibilitâ numerica* etc. Stephan Roii scrie şi el o poezie iconoclast citadină, infuzată de accentele unei iubiri nonconformiste. Ca şi la Ilarie Voronca, în poezia *Extraordinar* peisajul suferă distorsiuni şi interpretări comice, tonul poeticii tradiţionale este caricaturizat, aşa încît „balul" de la Voronca devine „carnaval": „...axă oasele sunt numerotate cum fotoliile la cinematograf / aerul s-a plimbat cu funde la gît pe bulevardul de bumbac / [...] în parcul coafat sălciile mai poartă redingote"[72].

Mihail Cosma publică prima poezie în numărul 5 din *Integral,* cu tidul *prospect.* Poezia are aspectul unei caligrame în formă de romb. Textul inclus în interiorul acestui contur cuprinde mai multe enunţuri uneori fără legătură între ele, nedelimitate de nici un semn de punctuaţie. Mesajul ar fi profanarea unor motive biblice: „copilul Isus vinde cărţi poştale ilustrate cu vederi din Orient" sau „Fecioară Măria profesiunea de sfintă azi nu mai e rentabilă / prin «Mica Publicitate» se caută lucrătoare de fabrică." Acelaşi poet publică în numărul dublu 6-

7 o poezie cu o structură similară, *Fortuna.* Tragismul morţii unei tinere este anulat de efectul unor alăturări insolite de contexte, cu savuroase semnificaţii comice. Necrologul ia forma reportajului. Automatismele de limbaj estompează pînă la dizolvare totală dramatismul situaţiei: „Fortuna avea 21 de ani / capela cimitirului spaniol ca un dancing / înmormîntarea va avea loc Luni la ora 11 / sdrobiţi de durere părinţi soră frate rude şi prieteni / cine va mai face scrimă cine va mai flirta cine va mai trăi / Edison n'a inventat încă aparatul de comunicaţie cu spiritele / şi TSF nu ajunge pînă dincolo"[73]. Punctuaţia este absentă. Poetul face mai departe alte constatări maliţioase. Concluzia este că nimic n-a schimbat mersul lumii de la moartea Fortunei: „...magazinele cu flori vor cîştiga mulţi bani vînzînd coroane / dar oraşele nu s-au scufundat / soarele răsare tot la est". Poemul continuă în aceeaşi notă comică. Tidul unei alte poezii, *Pavia,* i-a fost inspirat lui Mihail Cosma de oraşul italian unde se stabilise ca redactor-corespondent al *Integralului.* Reportajul citadin devine feeric şi spectacular în viziunea poetului. Simbolurile





modernităţii maşiniste capătă înfăţişări scenice: „rece întunericul cîntă din saxofon", „luna căzînd sub orizont la fel un tablou neglijent atirnat", „iată în fiecare dimineaţă casele pornesc la lucru pe bicicletă"[74]. Ultima imagine conduce la ideea confuziei regnurilor, într-o lume aflată în continuă metamorfoză, dar şi la asimilarea universului citadin cu spectacularul şi cu circul, ultimul mai ales, aspect foarte familiar manifestelor teatrului futurist. In poezia *Centru,* poetul vorbeşte chiar de „peisajul acrobat"[75]. In sfîrşit, în numărul dublu 13-14, dedicat poeziei franceze, Mihail Cosma semnează două poeme experimentale. *Prefaţă pentru un Baedecker* se rezumă la o singură strofa în care idealul unei literaturi desentimentalizate şi epurate de ornamente se proiectează în imaginea statică a atlasului geografic, un tip de scriitură sintetică, predominant nominală, neutră, esenţializată[76]. Celălalt poem, aflat pe aceeaşi pagină în *Integral,* se numeşte *reportaj* şi reactualizează personaje şi motive mitologice reciclate şi recondiţionate literar din perspectiva modificată a idealurilor de existenţă ale civilizaţiei moderne: „Nessus centaurul de 125 H. P. / campionul uzinelor Fiat şi al curselor de la Epson / ex-directorul Companiei Internaţionale de trenuri Electrice / a fost făcut Knock-out după 7 round-uri / de către celebrul boxeur Elin Herakles".

Proza de citit în cheie futuristă este mai puţin reprezentată în revistă în comparaţie cu poezia. Scriu proză Stephan Roii, Ilarie Voronca şi Fox Brunea. Dintre toţi, numai proza lui Stephan Roii oferă indicii utile pentru o comparaţie cu cea a colegilor italieni.

In *Antologie* se remarcă, în primul rînd, discontinuitatea semantică, indistincţia regnurilor, atribuirea de însuşiri omeneşti obiectelor neînsufleţite, alăturarea aleatorie de termeni: „Puk vesel şi ritmic, dactila esofagul liniat în metal al banjoului, ce-i trecea prin inimă, ca săgeţile în amorurile rănite. Alături Jimi, de culoare idem, rămînea ocupat în nisip. Cu un os lung îşi perforase urechea dreaptă şi turnînd pe cealaltă nisipul să curgă prin pîlnie."[77]

Un alt element simptomatic este aluzia la universul percepţiilor, asociată viziunilor mecaniciste ale civilizaţiei moderne, recomandate în proză de Marinetti însuşi: „Apoi verosimila ascensiune pînă la omoplat şi aici însemnat pe etichete *Nerv Auditiv* — o romanţă subţire ne cosea gurile, inima funcţiona cu precizie ca un macaz, pathefonul timpanului rula aceste hawayenne şi-n pădurile cu arbuşti de cauciuc, distingeam versul persuasiv, deliberînd ca la bara unui secol: Goud-Yar, Continental,



,.



Michelin, disc peste pieptul meu, piept, pneu *Nerv vizual.* Departe în miniatură o luptă de clan indian şi trupe mexicane". Sublinierile aparţin autorului. Este vorba de un sezorialism epurat de orice urmă de sentimentalism, total impersonalizat.

Ilarie Voronca publică în *Integral* o proză avangardistă cu trăsături nu atât de evident futuriste. *Antract* este, în definitiv, o confesiune a unui personaj către narator despre o fostă poveste de dragoste. Naratorul care şi-o aminteşte apare vizibil marcat în text ca persoană I. La un moment dat, prin vocea personajului sînt expuse cîteva idei referitoare la cunoaşterea senzorială, formulate în manieră similară celei marinettiene: „Cunoaşterea e realizată prin simţuri, nu prin *contopirea* întreagă cu obiectul cercetat. Certitudinea unei experienţe *dinainte* obţinute (experienţă în trecut; lenevire a raţionamentului, omidă rozînd cartea invenţiei, descoperirei îndrăzneţe) paralizează frumuseţea gestului, opreşte, gardian public pasul în prăvălişul sensual al prăpastiei"[78]. Povestea neobişnuită de dragoste a tovarăşului de drum este presărată cu versuri dedicate iubitei, care amintesc din nou catalogul de imagini futuriste: „Rissova, ochii tăi cu terenuri sportive / cu cîmpuri şi sonde de petrol / cu hipodromuri cu hangare de avioane / ce tipografii, ochii tăi / şi pupilele tale, rotative imense / cum se desfăşoară din privirile tale / toată viaţa mea / ca un jurnal cu ultimele ştiri". Versurile citate, incluse în poezia *Invitaţie la bal,* în secţiunea a III-a, au fost ulterior publicate în volumul *Incantaţii.* Poezia alternează cu proza în acest text, iar din sugestiile futuriste, Voronca a preluat numai elemente care ţin de terminologia maşinistă.

O proză avangardistă cu posibile reminiscenţe futuriste scrie şi Brunea-Fox în *Supraamericanul Omul expresie,* fragment extras dintr-un roman omonim, după cum anunţă redacţia. Subtitlul este o metaforă a şablonului cultural în genere. Textul conduce prin el însuşi spre această idee: „Puk era îndopat cu expresie din ceafă pînă'n

călcîi, încît tăiat în şapte ca un şarpe, ar fi Puk Taylor în fitece sucursală, în fitece crîmpei"[79]. Există similitudini între acest fragment şi prozele unui alt scriitor avangardist, Urmuz. întrebuinţările anterioare ale lui Puk, redus la simplu obiect, sînt înrudite cu cele ale lui Ismail, unul dintre cele mai expresive şi mai stranii personaje urmuziene. Cei doi ilustrează personajul *kitsch,* o interesantă invenţie a literaturii de avangardă: „La început debutase la un fotograf şi ca


fundal şi ca baron cu o pulpană de pelerină pe umăr, pentru oglinda midinetelor, ca *înserare* şi *Apus de soare în munţi.* Se exhibă cu succes într-un muzikhal, apoi la serate particulare ca fenomen". Proximitatea lumii teatrului futurist, stridentă şi multicoloră, este şi în acest caz evidentă. Literatura şi teatrul pe teme sentimentale apar şi ele îngroşate caricatural, căci Puk - se spune - „figură trei zile la o văduvă ca «fericire ratată», unde trebuia să dea reprezentaţii într-un spectacol «roz» şi apoi «negru», simbolizînd cele două faze din viaţa doamnei". Sînt demistificate astfel formele de anchiloză din artă şi existenţă.

Teatrul şi filmul sînt teme pe care le analizez împreună fiind legate printr-un schimb neîntrerupt de elemente comune.

In articolul *Cinema* din numărul 1, Perez caracterizează arta cinematografică modernă în termenii vehiculaţi de estetica futuristă, aflată sub semnul invenţiei, a dinamicii, a maşinismului: „Noi nu mai descoperim -inventăm. [...] Ne-am creiat pe noi înşine din creierul şi voinţa noastră, acuplîndu-ne bărbăteşte, senzual cu maşina"[80]. După această introducere, imperativele de moment ale noii arte se precizează cu claritate: „Fantezie lucidă, feerie cerebrală, spaţiul mobil, pretext infinit al formei, forma prilej pentru lumină şi culoare, pictură dinamică. [...] Interpreţii vor fi viguroşi şi optimişti pentru ilustraţiunea instinctelor. Idee. Emotivi pentru legendă. Agili şi eleganţi. Muşchi cu resorturi: nervii. Moderni." Prin proiectul de civilizaţie promovat, futurismul a deschis perspectiva emancipării limbajelor artelor în toate literaturile în care ecoul său s-a propagat. în acelaşi număr apare un fel de manifest — am putea spune — al teatrului, intitulat *Teatrul,* avînd şi acesta puncte comune cu teoria teatrului futurist, care include în formula lui şi lumea circului şi fronda faţă de teatrul de tip clasic. După o introducere critică, acidă la adresa ultimului, autorul I. M. Daniel proclamă cu emfaza obişnuită din textele-manifeste: „Vrem să-1 reînviem. în clownerii, pantomime, în cîntece de veselie, să retrăim extazele vieţei noastre. Mister în care ritmul maşinei şuerul sirenei, suferinţa cotidiană, sforţarea noastră spre libertatea emotivă şi bucuria mîntuirei să devie sensul şi menirea teatrului subiectiv al epocei noastre. Conştienţi că forma teatrală nu e eternă; o glorificăm pe a noastră. în lături teatrul cuşcă cu logi şi parchete. Noi vrem reintegrarea arenei-circului." Ion Călugăru exprimă o poziţie în deplin acord cu cea de mai sus în


articolul *Drama — Pantomima*[m]. Autorul contestă vehement supremaţia teatrului bazat pe text şi propune, în schimb, fuziunea acestuia cu tehnici cinematografice şi cu pantomima. I. Călugăru mai solicită şi reconsiderarea unor genuri spectacologice precum cabaretul, circul şi fotogenia. In sfirşit, în *Măşti permanente, Cei trei clonmi,* subintitulat *Schiţă de studiu,* autorul, referindu-se deopotrivă la film şi teatru, constată că figurile clownului şi ale bufonului „au intrat în conştiinţa colectivităţilor intuitive ca tipuri veşnice", deoarece reprezintă „un tip general uman, un standard permanent de artă". Revenind în prezent, Ion Călugăru afirmă că „trei clowni de cinema - Charlie Chaplin, Buster Keaton-Malec şi Harold lioyd - au creat măşti permanente pentru epoca de acum"[82]. Numărul 2 este unul bogat în articole despre teatru şi film. Mai amintim articolul *Teatru şi cinematograf,* semnat de Barbu Florian, unde apare din nou sugestia impunerii fotogeniei, cu alte cuvinte, a pantomimei şi a primatului vizualitătii, a imaginii în teatru, din nou după modelul filmului. Autorul vorbeşte de „elanul mecanizat" devenit „element de creaţie" şi de „desteatralizare", după ce va fi cunoscut, probabil, teoriile lui Luigi Pirandello despre teatralitate[83]. într-un alt articol, *Perspectiva filmului nou*[84], autorul reia discuţia dintre afinităţile între film şi teatru, pornind de la recomandarea procedeelor specifice filmului mut produs de C. Chaplin. Mai tirziu, are loc o deplasare de viziune, Barbu Florian să considerînd visul suprarealist un motiv şi un mijloc cinematografic prodigios *(Suprarealismul în cinematograf)*[85].

Revenind la numărul 2 din *Integral,* putem spune că în articolul programatic — *Actorul acrobat* — Stephan Roii face o profesiune de credinţă futuristă în materie de teorie teatrală: „Hibrid şi insensibil actorul [său] cu sînge de lemn, trebuie răvăşit în linia incandescentă a realizărilor contimporane. El nu mai este stratul psihologic de glicerina prăfuită. Rolul său e nou. Insuficienţa actorului de eri e penibilă. Actorul browning, actorul locomotivă, nu poate fi produsul decrepit al conservatorului. El ţâşneşte acrobat, boxeur, din gimnaziul sportiv. Inutilitatea rolului mumie, intrigei vanilate şi cleioase, care flatau retina şi timpanul, sufletul burghezului a făcut loc interpretărilor cu mişcări de piaţă, de uzină, de epocă. [...] Magnet sau metrou în vîna New Yorkului, iată viziunea actorului Douglas Fairbancks. Sensibilitatea spectatorului nu poate fi impresionată decît de


actorul tiranizînd scena imensă, cu dinamica fiecărui muşchi, cu circuitul fiecărui salt"[86].

La capătul unui periplu prin care am întocmit şi pentru *Integral* un dosar al operelor marcate de rezonanţe

futuriste, putem constata că acestea din urmă au fost mult mai puternice, dacă avem în vedere cantitatea lor şi vehemenţa cu care s-au manifestat ele într-o perioadă concentrată în doar trei ani de activitate publicistică, faţă de cei zece ani de existenţă a *Contimporanului.*

**Concluzie.** Revenind la *Integral,* constatăm o pătrundere foarte consistentă a influenţelor futuriste în întreaga structură a revistei şi în special în fondul de idei şi în stilul de redactare al articolelor teoretice, în poezie, în teoria despre teatru şi film, şi, în fine, în proză. Acest rezultat a fost posibil şi datorită corespondenţei şi contactelor de tot felul cultivate de integralişti şi de membrii mişcării futuriste, care au avut intenţia explicita de a-şi populariza programul şi la *Integral,* după cum o demonstrează caracterul programatic al textelor trimise.

în raport cu *Contimporanul,* unde exista un anume echilibru al tendinţelor, dar şi cu *Punct,* la *Integral* nota experimentală este cea mai puternică.

**IV.5.** Cît despre fundamentul constructivist, poate puţin supraestimat ca pondere de critică, se poate observa că el se manifestă la nivel teoretic într-o măsură mult redusă comparativ cu *Contimporanul,* unde majoritatea articolelor fundamentale tratau cele mai diverse aspectele ale mişcării.

Există mai întîi un articol semnat de M. H. Maxy, *Politica plastică,* unde autorul nu mai face profesiuni de credinţă despre principii stricte de artă constructivistă, dar este convins că şi arta avangardistă românească exprimă sensibilitatea modernă. în spiritul sintetic ce caracterizează integralismul, pictorul enumera ca predecesori cîteva nume, printre care F. T. Marinetti apare primul citat: „Manifestele incendiare ale lui Marinetti pe deoparte, dadaismul lui Tzara, Arp..., cubismul lui Apollinaire, Braque, Picasso etc. au fost simultan izbucnirea vie, condensată a unui popor europenesc, ce se căuta prin realitatea dubioasă a manifestărilor de artă servile trecutului"[87]. Odată stabilite componentele, autorul insistă asupra





caracterului original al sintezei anunţate: „Modernismul nostru nu este adaptarea curentului x sau y la noi, ci manifestarea integrală a aceluiaşi spirit europenesc pe toată întinderea lui geografico-spirituală". Nici o rigiditate teoretică. De fapt, nu mai există nici un articol pe teme constructiviste, Theo Van Doesburg nu mai trimite nici el materiale teoretice. Totuşi, pe coperta numărului 9 este reprodus un interior modern şi pe pagina următoare un anunţ al Expoziţiei artelor decorative, organizată de Academia Artelor însoţit de o prezentare descriptivă a tuturor departamentelor acestei instituţii. Apoi, în numărul 10, se anunţă expoziţia lui M. H. Maxy, incluzînd ultimele sale lucrări (era anul 1927), prima manifestare de gen de la apariţia manifestului *Integralului*^. Numărul 11 se deschide cu acelaşi anunţ. In sfîrşit, articolul dedicat de Ion Călugăru expoziţiei, *Simplă notiţă pentru expoziţia lui Maxy,* aduce o clarificare în plus. Cronicarul notează mai întîi că este vorba de „cea dintîi expoziţie constructivistă din ţară" a pictorului. Precizarea esenţială apare în următoarea afirmaţie: „Cînd am scris manifestul *Integral* pentru cel dintîi număr al publicaţiei noastre, Maxy plutea. Constructivismul îi fripsese carnea cu cicatrici. S-a desrobit. De atunci pictează. Simplu, fără formulă, orice"[89]. în interviu, pictorul declară că are intenţia să folosească toate experienţele sale şi ale primilor pictori moderni într-o formulă de sinteză. Deci, constructivismul, înţeles în sens programatic, „dogmatic", slăbise. Apar încă numeroase reproduceri după operele aceloraşi pictori care fuseseră publicaţi şi în *Contimporanul,* dar situaţia era cu totul alta.

Expresionismul, în schimb, se consolidează. Hervarth Walden e prezent cu un articol în limba germană, dedicat teatrului expresionist în numărul dublu 6-7, *Dem Moskauer Kammertbeater*[90]. Tot în numărul dublu 6-7, apare la rubrica de semnalare a evenimentelor culturale, „Notiţe", anunţul înfiinţării unei societăţi de teatru „Dramă şi Comedie", care va promova şi proiecte expresioniste de teatru prin regizorii ei A. L. Zissu şi I. Şternberg. *Integral* anunţă în acest context colaborarea şi a lui M. H. Maxy şi Ion Călugăru, secretarul comisiei artistice a teatrului. Am remarcat în analiza precedentă că în primele numere ale revistei, ca teoretician al teatrului, Ion Călugăru militase iniţial pentru un teatru fondat pe principii mult apropiate de cele futuriste. Trupa noului teatru era celebra companie din Vilna, stabilită în ţară după o epocă de turnee prelungite. Anunţul imediat următor se referă la revista *Club desjeunes,* care publicase cu ocazia unei expoziţii de la





Lyublyana „o plachetă îngrijită în trei limbi", unde se prezenta biografia artistică a fraţilor Krajl, „promotorii expresionismului slovac".

închei secţiunea referitoare la influenţele expresioniste cu cîteva consideraţii despre poezia lui B. Fundoianu. în poemul *Provincie,* publicat în numărul 3, poetul creează o atmosferă închisă în suferinţă, într-un sat „ticălos", uitat de lume. Totul conduce spre impresia de inutilitate şi prăbuşire a oricărei speranţe: „Sunt garduri unde iarba a ţîşnit / şi întâlneşti pe unde curge rîul, / Case bătrîne 'n care n'a trăit / nimic, pe după geam, decît pustiul"[91]. Cele două fragmente *Privelişti*[92]*,* publicate în nr. 11, sînt foarte diferite tematic. Primul este o rememorare a imaginilor intime, păstrate din copilărie, al doilea, în schimb, ilustrează tema expresionistă a dezmârginirii fiinţei animată, de mari elanuri vitale: „Aş vrea să sparg ferestrele din trup / sufletul meu e ud de-atîta soare". Apare chiar şi o poezie a directorului publicaţiei *DerSturm,* H. Walden, *Gedicht*[93]*.*

Cu toate criticile aduse suprarealismului, unii scriitori integralişti vor scrie, întîmplător, în această manieră. Este cazul prozei lui Ion Călugâru, *Prinţ Papal*[94]*,* subintitulată *Psihism automat.* Imagini incoerente, halucinatorii,

obsesia unei sexualităţi percepute la nivelul primar al subconştientului conduc la aceeaşi idee.
In opera lui Ilarie Voronca începe să se consolideze, odată cu ultimul volum, *Patmos şi alte şase poeme* (1933), o poetică suprarealistă. Autorul făcuse declaraţii în notă suprarealistă şi în anumite articole teoretice sau în poeme în proza publicate în volume. Dintre acestea, în numărul dublu 13-14, apare fragmentul *Note despre poem şi antologie.* Trebuie să observăm că demiurgia poetului, teoria exaltării sînt trăsături suprarealiste în articolul citat: „Poetul comunică cu Dumnezeu; glasul lui are răsfrîngeri de dincolo; de aceea într-un poem nu se poate pătrunde cu înţelegerea, ci printr-o *exaltare* ca injecţia de morfină"[95]. Sublinierea aparţine autorului. Mai apar în *Integral* poezii ale sale care au anumite afinităţi cu suprarealismul, întrepătrunse uneori cu alte tendinţe. Este cazul celor două secvenţe din ciclul *Colomba*[96], care vor apărea ulterior în volumul *Zodiac.* Dragostea trăită la intensităţi neobişnuite, într-o natură fantastică, marcată de o senzualitate copleşitoare şi de stări aflate la graniţa dintre vis şi realitate sînt indicii pentru o lectură în cheie suprarealistă. Toate aceste sugestii, doar semnalate acum, vor fi dezvoltate în capitolul dedicat poeticilor senzaţiei şi rezonanţelor futuriste

din opera lui Ilarie Voronca, unul dintre cei mai interesanţi poeţi români de avangardă.
în sfîrşit, integraliştii au respins programul teoretic al suprarealismului, dar nu au ignorat cu totul activitatea mişcării. Din contră. La rubrica „Notiţe", din numărul 3, *Integralul* semnalează un număr din revista *Manometre* dedicat suprarealismului. Comentariul este incisiv, aşa cum fusese şi punctul de vedere exprimat în *Manometre* şi parafrazat în *Integral:* „Emil Malespin vădit şi în oareşicare măsură just, împotriva suprarealismului lui Breton îi opune prin contrast supraidealismul. Mai presus de libertatea dezagregată a cuvintelor şi a senzaţiei, libertatea ideii. E în fond o luptă între definiţii. Problema suprarealismului e pentru clar văzători de mult rezolvată. Suprarealismul (în ce are mai bun) îi revine lui Tristan Tzara şi ca realizare şi ca doctrină"[97]. Teza e reluată şi într-un comentariu amplu, publicat la aceeaşi rubrică, în numărul 12. De data aceasta se stabileşte descendenţa atât a dadaismului, dt şi a suprarealismului din futurism, căruia B. Fondane îi aduce cele mai pasionate omagii. Un amănunt interesant: autorul recunoaşte ca realizări majore ale futurismului tocmai acele indicii pe care eu le-am considerat ecouri ale curentului receptate în literatura română. Iată deci un caz fericit *defeed-back.* Textul este redactat în limba franceză. îl reproduc în traducere, cu originalul în notă: „Arta futuristă este într-adevăr Europa dobîndind conştiinţă de sine ca producătoare a unei lumi noi locuite de religia Progresului, de morala Vitezei, de politica confortului material - e adaptarea spontană la o nouă formă de cultură mecanică care nu este interesată să accepte moştenirea morbidă a intelectului"[98]. Concluzia este din nou acidă în privinţa suprarealismului: „Trebuie spus fără ocol că există ceva din manifestul futurist atît în dada dt şi în suprarealiştii." Comentariul avansează o serie de întrebări referitoare la ceea ce Brunea-Fox numeşte paradoxul trecerii suprarealismului la comunism.
A existat la *Integral* şi un avangardism moderat, uneori greu de deosebit de modernismul moderat, reprezentat de scriitori ca Ion Pillat, de exemplu. Am încadra în acesta zonă de poezie operele *Belşug* de Tudor Arghezi (anul I, nr. 3, 1 mai 1925); *St-Na^aire* de Ilarie Voronca (anul II, nr. 5, decembrie 1926); *Diana* (anul III, nr. 12, febr.-martie 1927), *Hidrogravură* şi *Basso-relief(anul* III, nr. 14, iulie 1927) de Stephan Roii.


J


Să trecem acum în revistă raporturile cu celelalte avangarde europene, care au constituit una dintre „politicile" culturale cele mai clarvăzătoare duse de reprezentanţii avangardei româneşti şi de integralişi, în special.
In primul rînd, vom lista revistele avangardiste străine recenzate sau doar semnalate de *Integral: Noi* (Milano) - prieteni futurişti recenzaţi în toate cele trei reviste analizate pînă în prezent, şi care, la rîndul lor, semnalează aproape în toate numerele revistei milaneze publicaţia *Contimporanul, Stauba* (Praga), *Disk* (Praga), *De Stijl* (Anvers), *Sturm* (Berlin), 7 *Arts* (Bruxelles) - interesant este mai ales numărul 10/1927, unde apăreau reproduse copertele celor mai interesante reviste de avangardă, printre care şi una a *Contimporanului, Oesopage* (Bruxelles), *Bulletin du groupe d'etudesphilosophiques et scientifiques* (Paris) — revistă al cărei spirit este caracterizat în termeni integralişti, fiind un fel de portret în oglindă al propriei lor publicaţii, *Zenit* (Belgrad) - cuprinde informaţii detaliate despre modernismul din Serbia şi traducerea a două poeme de St. Jivanovici şi Iiubomir Mitici, *Les Feuilles Ubres* (Paris), *Blok* (Varşovia), *L'Esprit Nouveau* (Paris), *La vie des lettres et des arts* (Paris), *Kortars* (Viena), *Cahiers d'Arts* (Paris), *Antologie* (Liege), *Mavo* (Tokio) - cuprinzînd comentarii ample şi traducerea unei poezii avangardiste iconoclaste, *La Jîera letteraria* (Milano), *Documentum* (Budapesta), *Discontinuite* (Paris).
*Integral* semnala şi comenta studii sau cărţi de literatură străină: studiul *Kunstismen,* de Hans Arp şi El. Lissitzky, Ziirich, definit „biografie a tuturor preocupărilor artistice din ultimele decenii"[99], *Le paysan de Paris*[m]

de Louis Aragon, *Moravagine* de Blaise Cendrars, *Les Poilus* de Joseph Delteil, *Celeste Ugolin* de Georges Ribemont Desaignes, ultimele trei publicate toate în acelaşi număr[101].
Mai semnalăm apariţia volumului *Colomba* (1927), ilustrat de Robert Delaunay (două portrete), copertă de Sonia Delauney şi apoi apariţia unui al doilea volum al lui Ilarie Voronca, *Ulise* (1928), cu un portret de Marc Chagall, ambele editate la „Colecţiunea Integral". Este una dintre superbele dovezi ale prieteniei care a existat între anumiţi reprezentanţi ai avangardismului românesc şi european.
In dosarul relaţiilor internaţionale grupez cîteva articole dedicate unor mari personalităţi culturale ale epocii. In numărul 2, apare un material semnat de Benjamin Fondane, prin care se semnala succesul fulminant al


teatrului lui Luigi Pirandello pe scenele mondiale, cu piesele *Sei personagii in cerca d'autore* şi *Ciascuno a suo modo*[W2]. Apoi, numărul 8 este dedicat aceluiaşi dramaturg italian. Coperta anunţă subiectele abordate de scriitor în interviul acordat pentru *Integral,* corespondentului la Pavia, Mihail Cosma. In portretul scriitorului schiţat de reporter, care precedă interviul, se recurge în mod surprinzător la registrul lexical şi la verva futuristă: „Privire năvălitoare ca o crustă de automobile, insistind consecvent cu o atenţie de ochelari. Pe fruntea amplu parcelată în spontaneităţi şi şovăiri inedite, cute străbat - şine de tren fără destinaţie. Descinsă confortabil de pe culmi dominante identic unor campioni de pe ring, voce alternînd abil între zumzetul monoton de dinam şi răsturnarea sacadată a curelelor de transmisiune. [...] Pumn boxeur svîrlit limpede în vreme. Respiraţie de cross-country numărînd sistematic ţigări cu vîrf aurit. Agilitate de echilibrist pe sîrmă, trecînd peste verb ca un tramway practic peste pietonul repetent la codul circulaţiei"[103]. Este un portret standard al creatorului *sportsman* din estetica futuristă. Pirandello pledează în interviu pentru dinamismul spiritului, citind o pleiadă de artişti ai începutului de secol, începînd cu F. T. Marinetti, şi pentru un teatru nonconvenţional, în care „orice colţ de stradă e apt să devie scenă", de vreme ce „lumea e o infinitate de «personagii care îşi caută un auto0>". Idealul integralist de artă sintetică de care Mihail Cosma îi vorbeşte lui Pirandello este întimpinat cu un călduros „Ewiva Integral!". De altfel, F. T. Marinetti a scris în mai multe rînduri (în manifestul, în original *Dopo ii teatro sintetico e ii teatro a sorpresa, noi inventiamo ii teatro antipsicologico, astratto di puri ekmenti e ii teatro tattile /După teatrul sintetic şi teatrul surprizei, noi inventăm teatrul antipsihologic abstract de elemente pure şi teatrul tactil),* de exemplu, încercînd să anexeze futurismului teatrul pirandellian şi mai ales teoria teatralităţii, care corespundea viziunii futuriste despre scenă. Marinetti susţinea că participarea publicului la actul teatral, omniprezentă în concepţia dramaturgului, este în acelaşi timp un aspect comun teatrului futurist.
Revenind la numărul 2, descoperim un articol consacrat lui Constantin Brâncuşi. Autorul acestor rînduri - poetul Ion Minulescu -prezintă cîteva din operele artistului, însoţite de observaţii referitoare la stilul artistic brâncuşian, considerat de cronicar o încercare de a corecta erorile creatorului absolut comise la facerea lumii: „Dar iată că după cîteva


mii de ani, un om cu numele de Constantin Brâncuşi şi cu chipul aidoma ca al marelui creator — un ţăran din judeţul Gorj — se hotărî să îndrepte rînduiala creaţiei divine, pe care maeştrii atîtor veacuri de înflorire artistică, o copiaseră cu atâta îndemînare că aproape o stricaseră cu desăvîrşire"[104]. Sînt reproduse şi opere ale artistului, precum *Cocoşul, Portret, Eva, Negresa,* alături de un portret al sculptorului realizat de M. H. Maxy.
Există un document relevant pentru înţelegerea importanţei pe care integraliştii o acordau legăturilor cu avangardele străine. In numărul 4, la rubrica „Notiţe", revista publică un apel lansat de grupul belgian reunit în jurul revistei *7 Arts,* prezent la Expoziţia de artă de la Paris, care constata că nu există o reală posibilitate de comunicare între avangarde. Ei considerau că una dintre soluţiile unei mai bune colaborări ar fi promovarea mai susţinută în exterior a iniţiativelor moderniste cărora circumstanţe diverse nu le-au permis să se manifeste. De aceea, propuneau expoziţii itinerante, ediţii de cărţi realizate în colaborare. Mesajul lansat în regim de urgenţă cerea răspunsuri imediate. In continuare, *Integral* publică în limba franceză răspunsul său, o adeziune prin care aprobă pasionat intensificarea schimbului de valori, acuzînd conducerea administraţiei pentru cultură din România că promovează chiar la această Expoziţie de la Paris doar valorile artei tradiţionaliste: „Aderăm pe deplin la propunerile făcute de *7 Arts* căci situaţia noastră — nu numai dintr-un singur punct de vedere — e pusă în pericol de reaua-voinţă oficială şi publică.[...]. Considerăm oricum necesar, ca o legătură importantă, schimbul de mijloace de popularizare pe care le folosim, mijloace ce vor servi la crearea unei reciprocităţi de valori locale"[105].
**Concluzii.** Ne aflăm în faţa unor tendinţe multiple care fuzionează în formula de sinteză, articulată pentru prima oară mai organic în istoria avangardei noastre prin grupul *Integral.* Am remarcat, însă, că în comparaţie cu *Contimporanul,* la *Integral* experimentalismul a avut un ascendent în plus, motivat de o atitudine critică mai radicală, de o cantitate mai semnificativă de opere de „tradiţie futuristă" receptate.
Să mai remarcăm „corectitudinea", acurateţea aşa-zicînd a felului în care s-a realizat receptarea esteticii futuriste, cum rezultă din calitatea comentariilor asupra cărora ne-am oprit, unde nu am identificat erori sau

răstălmăciri de semnificaţii. Nu este vorba în cazul *Integralului* numai de a impune un limbaj nou, capabil să exprime un extremism de suprafaţă, reperabil doar la un nivel declarativ, ci de o mai deplină sincronizare cu spiritul şi sensibilitatea introduse în literatura europeană de futurism. Ceea ce în *Contimporanul* păreau contaminări mai mult sau mai puţin întîmplătoare, devin aici luări de poziţie deplin conştiente.

Am constatat diminuarea influenţei constructivismului chiar şi în domeniul artelor plastice, unde se manifestase la *Contimporanul* cu toată forţa, şi în schimb menţinerea constantă pe poziţii a expresionismului, ca şi o discretă — deşi teoretic respinsă — influenţă suprarealistă. Şi nu în ultimul rînd, o extrem de puternică legătură cu alte avangarde europene şi o conştiinţă dară a urgenţei deschiderii spre stilul şi standardele occidentale. De altfel, *Integral* publică în toate numerele anunţul: *„Integral* înlesneşte abonamente pentru revistele străine".



J

EMILIA DROGOREANU ■

**NOTE**

**IV. I.**

[1] Matei Călinescu, *0 încercare de definire a avangardei în literatură, in Antologia literaturii române de avangardă,* ediţie de Saşa Pană, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969, p. 24.

[2] Adrian Marino, *Echos futuristes dans la litterature roumaine, in Utte'rature roumaine Utteratures ocddentales. Rencontres,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1982, p. 193: „II n'y a aucun doute: Ies frequentes references â la civilisation «moderne», «mecanique», «electrique», «industrielle» qu'on peut rencontrer dans la presse litteraire roumaine d'avant-garde dans Ies annees 1920-1930 sont egalement de source futuriste".

[3] Ion Pop, *A scrie si a fi (Ilarie Voronca şi metamorfozele poemei),* Editura Cartea Românească, 1993, pp. 165-166.

[4] Ion Pop, *Avangarda în literatura română,* Editura Minerva, Bucureşti, 1990.

[5] *Integral,* anul I, nr. 4, 1 iunie 1925, pp. 2-3.

[6] *Punct,* anul I, nr. 6-7, 3 ianuarie 1925, p. 3.

[7] Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, p. 70.

rv.2.

[8] *Punct,* anul I, nr. 3, 6 decembrie 1924, p. 4.

[9] *Punct,* anul I, nr. 6-7, ianuarie 1925, pp. 6-7.

[10] *Punct,* anul I, nr. 11, 11 februarie 1925, p. 3: „Voyons, le Kitsch est partout possible, mais si vous voulez apprendre quelque chose ecoutez: seulement avec l'abstraction l'art s'est affranchi de Pesclavage sentimental. Employer Fabstraction en art c'est vouloir et posseder l'absolu en art. Cette decouverte est pareille â un eclair dans la nuit noire. Â compter depuis cette heure nous aurons une nouvelle ere de civilisation".

[11] *Punct,* anul I, nr. 12, 7 februarie 1925, p. 1: „Veţi ştii, atunci, / (ochi încreţit şi grimasă sceptică) / să vă emoţionaţi puţin / la acest spectacol nou? / Veţi ştii, în fine să auziţi cuvintul: / Libertate, libertate, libertate!!! / Dar nu!!!!!! / Sînteţi toţi (dincolo de respectul pe care vi-1 datorez, dragă Domnule, şi de surîsul pe care vi-1 păstrez, dragi camarazi,) / toţi nişte OI!!! Cel puţin dacă aş putea să vă tund!!!"

[12] *Punct,* anul I, nr. 5,13 decembrie 1924, p. 4.

[13] Umbero Eco, *Opera aperta,* Bompiani, Milano, 1995, capitolul „La poetica dell'opera aperta", p. 50. A se vedea şi capitolul „L'opera come metafora epis-



temologica", pp. 159-167: „In ogni secolo, ii modo in cui le forme del'aite si strutturano rifflette ii modo in cui la scienza o comunque la cultura dell'epoca vedono la realtâ".

[14] *Punct,* anul I, nr. 5, 20 decembrie 1924, p. 1.

[15] *Punct,* anul I, nr. 8, ianuarie 1925 p. 2

[16] *Punct,* anul I, nr. 2, noiembrie 1924, p. 3.

[17] *Pună,* anul I, nr. 6-7, ianuarie 1925, p. 8.

[18] *Punct,* anul I, nr. 2, noiembrie 1924, p. 3.

[19] *Punct,* anul I, nr. 6-7, ianuarie 1925, p. 1.

[20] *Punct,* anul I, nr. 14, 20 februarie 1925, p. 2: „...părerea curentă este că numai / folosind un vocabular de contra- / maistru de uzină, în chip de cuvinte în / libertate, se devine prin aceasta poet / modern... / Este o revoluţie a lexicului / Este o concepţie de ucenic — coafor autodidact. / Pe cînd revoluţia sensibilităţii, cea adevărată?"

[21] Simion Mioc, *Opera lui Ion Vinea,* Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p. 275.

[22] Elena Zaharia Filipaş, *Ion Vinea,* Editura Cartea Românescă, Bucureşti, 1983, p. 62.

[23] *Punct,* anul I, nr. 14, 20 februarie 1925, p. 1.

[24] *Punct,* anul I, nr. 15, 28 februarie 1925, p. 2.

[25] *Punct,* anul I, nr. 2, 30 noiembrie 1924, p. 2: „Marea nebunie a eliberării mele / aprinde lămpi în fundul capului meu / unde înnotători îşi fac scufundările / printre rîsul minor al crocodililor. / Să mă plasez în inima Europei / sub traiectoriile netede ale avioanelor lui M. Blank / se aud în noapte broaştele-rîioase din Dunăre / cînd se face lumină ca un scîrţîit de

schelete / -să mă dilatez spre marea Neagră şi spre Lună".
[26] Ion Vinea, *Opere I,* Editura Minerva, Bucureşti, 1984, Ediţie critică şi prefaţă de Elena Zaharia Filipaş, in *Addenda,* p. 642.
[27] *Punct,* anul I, nr. 2, 6 decembrie 1924, p. 4.
[28] *Punct,* anul I, nr. 11, 31 ianuarie 1925, p. 1.
[29] *Punct,* anul I, nr. 6-7, ianuarie 1925, p. 1.
[30] *Idem,* p. 6.
[31] *Punct,* anul I, nr. 10, 24 ianuarie 1925, p. 2.
[32] *Punct,* anul I, nr. 11, 31 ianuarie 1925, p. 1.
[33] *Punct,* anul I, nr. 15, 28 februarie 1925, p. 2.

rv.3.

[34] *Punct,* anul I, nr. 6-7, ianuarie 1925, p. 2.
[35] *Punct,* anul I, nr. 8, 9 ianuarie 1925, p. 3.





[36] *Punct,* anul I, nr. 6-7, 3 ianuarie 1925, p. 4.
[37] *Punct,* anul I, nr. 13, februarie 1925, p. 2.
[38] *Pună,* anul I, nr. 4, decembrie 1925, p. 3.
[39] *Ibidem.*
[40] *Pună,* anul I, nr. 11, 31 ianuarie 1925, p. 1.
[41] *Punct,* anul I, nr. 16, martie 1925, p. 3.

**IV.4.**

[42] Marco Cugno e Marin Mincu, *Poesia romena d'avanguardia Testi e manifesti da a Ion Caraion,* Feltrinelli, Milano, 1980, *in Per una storia dell'avanguardia ktteraria romena,* p. 14: „L'integralismo, promosso dalia rivista *Integral,* puo essere considerato una variante originale del costruttivismo. Definendo la sua posizione, *Integral* riformula in modo piu incisivo i principi del costruttivismo: si richiede di adeguare Tarte allo stile attivista-industriale del tempo («Viviamo definitivamente sotto ii segno della cittâ. Intelligenza-filtro, luciditâ-sorpresa. Ritmo-velocitâ»); si rifiuta l'individualismo, sostenendo che l'artista deve vivere nel sociale («Non individui arcangeli sospesi sulla societâ; presi nell'ingranaggio, viviamo in, con, per essa»); e infine si afferma esplicitamente la volontâ di sintesi moderna degli „integralisti" («Noi sintetizziamo la volontâ di vita di sempre, di ogni dove e gli sforzi di tutte le esperienze moderne»)".
[43] *Ibidem.* „Ma di un vero e proprio costruttivismo letterario, come modalitâ poetica frutto di un'organica elaborazione teorica, non si potrâ parlare in România, anche se non mancheranno i tentativi di elaborare questa poetica e di realizzarla".
[44] Matei Călinescu, *Apariţia şi evoluţia avangardei literare în România, in op. cit,* pp. 24-25.
[45] *Integral,* anul I, nr. 1,1 martie 1925, p. 4.
[46] *Integral,* anul I, nr. 4,1 iunie 1925, p. 12.
[47] *Integral,* anul II, nr. 8, noiembrie-decembrie 1925, pp. 2-3.
[48] *Integral,* anul I, nr. 4,1 iunie 1925, rubrica „Notiţe", pp. 13-14.
[49] *Integral,* anul **II,** nr. 5, decembrie 1926, rubrica „Notiţe", pp. 14-15.
[50] *Integral,* anul II, nr. 8, noiembrie-decembrie 1925, rubrica „Notiţe", p. 15.
[51] *Integral,* anul **III,** nr. 10, ianuarie 1927, p. 17.
[52] *Integral,* anul III, nr. 12, aprilie 1927, p. 3, pp. 8-9, p. 12.
[53] *Integral,* anul III, nr. 9, decembrie 1926, p. 13.
[54] *Integral,* anul **III,** nr. 12, aprilie 1927, p. 9.
[55] *Idem,* p. 12.





[56] *Ibidem:* „Să înoţi ca o broască ca un marinar (pe-o rina) PESTE braţ drept întins înainte braţ sting rotindu-se să se repeadă între rotile celor două braţe ale lui a te cufunda cald cald ah! Ce rece! brrr! brrr! rece rece 2, 4, 6, 20 frisoane şi printre aceste frisoane recele cald suris violet al diavolului care are o fesă carbonizată şi pe cealaltă de gheaţă (confuz acru-dulce)".
[57] *Idem,pp.* 13-14.
[58] *Idem,* pp. 3, 4, 5.
[59] *Integral,* anul I, nr. 1,1 martie 1925, p. 2.
[60] *Integral,* anul I, nr. 8, noiembrie-decembrie 1925, p. 14.
[61] *Integral,* anul **II,** nr. 13-14, iunie-iulie 1927, pp. 3-4: *„Integraseşi* propose d'offrir dans ce numero le gran ballet de la poesie francaise d'aujourd'hui",
[62] *Integral,* anul I, nr. 3,1 mai 1925, p. 6.
[63] *Ibidem.*
[64] *Integral,* anul I, nr. 1, 1 martie 1925, p.13.
[65] *Integral,* anul II, nr. 5, decembrie 1926, pp. 2-3.
[66] *Integral,* anul I, nr. 6-7, octombrie 1925, pp. 8-9.
[67] *Integral,* anul **II,** nr. 10, ianuarie 1927, pp. 3-4.
[68] *Integral,* anul I, nr. 1,1 martie 1925, p. 14.
[69] *Integral,* anul I, nr. 3,1 mai 1925, p. 12.
[70] *Integral,* anul I, nr. 4,1 iunie 1925, p. 13.
[71] *Integral,* anul II, nr. 10, ianuarie 1927, p. 6.
[72] *Integral,* anul II, nr. 5, decembrie 1926, p. 10.

[73] *Integral,* anul I, nr. 6-7, octombrie 1925, p. 10.
[74] *Integral,* anul III, nr. 11, februarie-martie 1927, p. 11.
[75] *Integral,* anul I, nr. 8, noiembrie-decembrie 1925, p. 12.
[76] *Integral,* anul **III,** nr. 13-14, iulie 1927, p. 19.
[77] *Integral,* anul II, nr. 10, ianuarie 1927, pp. 12-13.
[78] *Integral,* anul II, nr. 9, decembrie 1926, pp. 5-8.
[79] *Integral,* anul I, nr. 1,1 martie 1925, pp. 8-9. [i0] *Idem, p. 10.*
[81] *Integral,* anul I, nr. 2, 1 aprilie 1925, p. 2.
[82] *Integral,* anul I, nr. 8, noiembrie-decembrie 1925, p. 13.
[83] *Integral,* anul I, nr. 2,1 aprilie 1925, p. 13.
[84] *Integral,* anul I, nr. 6-7, octombrie 1925, p. 21.
[85] *Integral,* anul I, nr. 4,1 iunie 1925, p. 12.
[86] *Integral,* anul I, nr. 2,1 aprilie 1925, p. 14.


rv.5.
[87] *Integral,* anul II, nr. 9, decembrie 1926, p. 3.
[88] *Integral,* anul II, nr. 10, ianuarie 1927, p. 16.
[89] *Integral,* anul III, nr. 11, februarie-martie 1927, p. 5.
[90] *Integral,* anul I, nr. 6-7, octombrie 1925, p. 5.
[91] *Integral,* anul I, nr. 3, 1 mai 1925, p. 12.
[92] *Integral,* anul III, nr. 11, februarie-martie 1927, p. 12.
[93] *Integral,* anul II, nr. 8, noiembrie-decembrie 1925, p. 12.
[94] *Integral,* anul I, nr. 2, 1 aprilie 1925, pp. 10-11.
[95] *Integral,* anul III, nr. 13-14, iunie-iulie 1927, p. 15.
[96] *Ibidem.*
[97] *Integral,* anul I, nr. 3,1 mai 1925, p. 15.
[98] *Integral,* anul III, nr. 12, aprilie 1927, pp. 11-12: „L'art futuriste c'est vraiment l'Europe prennant conscience d'elle mame en tant que productrice d'un nouveau monde habite par la religion du Progres, la morale de la Vitesse, la politique du confort materiei - c'est l'adaptation spontane â une nouvelle forme de culture mecanique qui n'a cure d'accepter l'heritage morbide de 1'intellect". Şi: „II faut dire sans detour ii y a du manifeste futuriste dans dada que dans le surrealisme".
[99] *Integral,* anul II, nr. 9, decembrie 1926, p. 16.
[100] *Integral,* anul II, nr. 10, ianuarie 1927, pp. 14-15.
im *Integral,* anul III, nr. 11, februarie-martie 1927, p. 13. i°[2] *Integral,* anul I, nr. 2, 1 aprilie 1925, p. 6.
[103] *Integral,* anul II, nr. 8, noiembrie-decembrie 1925, pp. 2-3.
104 *Integral,* anul I, nr. 2,1 aprilie 1925, pp. 8-9.
[105] *Integral,* anul I, nr. 4, 1 iunie 1925, p. 13: „Nous adherons entierement aux propositions faites par „7 Arts" car notre situation — et pas â un seul point de vue — est en danger de par le mauvais vouloir officiel et public. [...] Nous trouvons toutefois necessaire, tel un câble important, l'echange des moyens de publicite que nous employons, moyens qui serviront â creer une reciprocite des valeurs locales".


# *Capitolul V*

## ***Revista 75 H.P. — un termen de comparaţie pentru scriitura tipografică futuristă***

V. 1. Introducere. Componenta futuristă în formula *75 H.P.* V. 2. Pictopoezia şi manifestele futuriste V. 3. Scurtă istorie a pictopoeziei ca tip de poezie vizuală V. 4. Prezentarea revistei, caracteristici ale scriiturii tipografice V. 5. Pictopoezia şi *tavoleAe. parolibere* futuriste — două structuri poetice echivalente. Specii de paroliberism şi pictopoezie V. 6. Experienţe similare în futurismul rus şi în dadaismul italian. Concluzii.

V. 1. Numărul unic al revistei *75 H. P.* publicat în octombrie 1924 este un document cu totul excepţional în arhiva literaturii române de avangardă. Există o diferenţă frapantă între această revistă şi celelalte trei deja prezentate, care ţine de conceperea ei esenţial plastică, pictopoetică.

Directorul Ilarie Voronca împreună cu colectivul redacţional -Mihail Cosma, Brunea Fox, Marcel Iancu, M. H. Maxy, Stephan Roii şi Ion Vinea - au avut mai puţin în vedere lansarea unui program teoretic. Se pare că *75 H. P.* se dorea un alt fel de produs cultural în rîndul modelelor jurnalistice ale avangardei româneşti, un produs afin literaturii de tip vizual, mai degrabă decît publicaţiilor care susţineau înverşunat programe teoretice, ideologice. Pe de altă parte, stilul paroliber futurist este una dintre invenţiile cele mai fascinante promovate de curentul italian, pe care o parte dintre avangardiştii români au avut în mod cert ocazia să o cunoască, aşa cum vom demonstra şi cum a rezultat deja din prezentarea diferitelor momente


ale receptării documentelor futuriste. Analiza celor 16 pagini ale revistei va lua în considerare fiecare porţiune de

text, fiecare pagină putînd fi considerată „un text". Acelaşi tip de analiză se poate aplica şi unor simple porţiuni dintr-o pagină sau unor mici însemnări, anunţuri, poezii. Punerea în pagină este un criteriu pe care l-am considerat pertinent şi productiv pentru elaborarea acestui capitol. Am socotit utilă o prezentare cît mai detaliată a conţinutului revistei, întrucît referinţele critice deja cunoscute nu au oferit niciodată o imagine generală, completă asupra întregului document. Textul integral reprodus în ediţia anastatică yeanwdchel^lace, din 1993, permite cunoaşterea variantei originale a publicaţiei *75 H.P.*

Am ales ca punct de pornire expunerea cîtorva comentarii, în care critica noastră recunoaşte existenţa unei componente futuriste în *75 H. P.,* totuşi insuficient analizată în puţinele intervenţii publicate pînă acum pe acesta temă. Voi aduce mai întîi argumente de ordin istorico-literar care să probeze cunoaşterea teoriei *paroliberismului* futurist de colaboratorii de la *75 H.P.*

Cum caracterizează critica noastră profilul revistei *75 H.* P?

Criticul Ion Pop oferă cîteva repere extrem de utile în mai multe din studiile sale. Referindu-se la prima etapă a activităţii publicistice a lui Ilarie Voronca, directorul publicaţiei, Ion Pop indică mai multe elemente tematice contopite în programul de la *75 H. P.,* rezultind din influenţe diverse. Primul indiciu se referă la futurism: „Energetismul futuriştilor îndrumaţi de F. T. Marinetti şi echilibrul cerut de disciplina viziunii sintetice constructiviste se vor întîlni şi în aceste articole din *75 H. P.,* ce nu rămîn străine nici de spiritul dadaist, ale cărui ecouri întirziate le prelungesc"[1]. Şi întorcîndu-ne la autorul lui *Ulise,* în opinia lui Ion Pop, pentru Voronca, momentul *75 H. P.* poate fi definit ca o „recapitulare a principalelor atitudini exprimate în perimetrul avangardei europene la data respectivă: toate elementele definitorii pentru starea de spirit avangardistă pot fi identificate în scrisul său, devenit, de la început, emblematic pentru aspiraţiile de înnoire a limbajului artistic, ilustrate de amintitele orientări"[2]. Desigur că afirmaţiile lui Ion Pop sînt juste, adăugind că la *75 H. P.* vom vorbi, în schimb, de cea mai slabă tentă constructivistă, în accepţia în care termenul denumeşte curentul respectiv.

Criticul mai retine cu privire la manifestul *Aviograma* prezenţa stilului telegrafic şi a unor sintagme formulate în maniera „cuvintelor în libertate":





„în stilul telegrafic, de «aparat Morse», propus de *Contimporanul,* primul manifest semnat de Voronca în *75 H. P., Aviograma,* debutează cu o propoziţie tipică pentru antitradiţionalismul avangardei: «Cetitor, deparazitează-ţi creierul», — imperativ al eliberării de convenţiile moştenite, pe care îl preiau în continuare, alte rînduri ale articolului-program, în fugitive cristalizări ivite în curgerea rapidă a «cuvintelor în libertate»"[3]. Ion Pop afirmă la un moment dat că revistele *75 H. P., Punct* şi *Integral* sînt „filiale" ale *Contimporanului,* prima publicaţie românească de avangardă. Criticul se referă la faptul că a existat o legătură neîntreruptă între aceste reviste. Exista, cum se ştie, un grup stabil de colaboratori care publicau simultan, în 1924, în *75 H. P., Punct* şi *Contimporanul.* Orientările lor erau în mare măsură comune, dar în cazul lui *75 H. P.,* graţie experimentalismului mai curajos promovat, statutul de „filială" a *Contimporanului* pare să-i fie cel mai puţin specific. In monografia dedicată poetului Ilarie Voronca[4], Ion Pop, de altfel, unul dintre criticii care în anii 7O-'8O oferă repere esenţiale, indispensabile aprofundării acestei teme, reia ideile din fragmentele citate şi comentează diverse materiale publicate în revistă în cheie futuristă. In concluzie, să reţinem un aspect fundamental: în *75 H. P.* fuseseră - deci -recunoscute anumite elemente tematice de origine futuristă.

V. 2. Din numeroasele referinţe prezentate în capitolele precedente cu privire la receptarea esteticii futuriste, rezultă că reprezentanţii avangardei româneşti care au colaborat la toate cele trei reviste discutate, acumulaseră o bună, chiar dacă incompletă, cunoaştere a poeticii futuriste şi a experimentelor literare care au ilustrat-o. Amintesc doar cîteva din documentele cele mai relevante pentru înţelegerea laturii tipografice, spaţiale, la care au avut acces direct avangardiştii români: corespondenţa cu Enrico Prampolini, strălucit reprezentant al scriiturii tipografice, cu Marinetti, însuşi teoreticianul acesteia; semnalarea revistei futuriste *Noi,* condusă de acelaşi Prampolini, în toate revistele româneşti de avangardă şi, inclusiv, în *75 H.* P.[5] (face excepţie *Punct,* care semnala *Alta Tensione*[6]*);* recenziile la cărţi futuriste, în *Integral,* precum *Poema dei quarant'anni* de Paolo Buzzi[7] Edizioni futuriste di «Poesia», Milano; *Awiamento alia pa^j^ia* de Franco Casavola[8], Edizioni futuriste di «Poesia», Milano; recenzia la un număr din *Noi,* dedicat pictorilor Balla, Depero, -Prampolini[9], document extrem de





important pentru discuţia noastră; teoria muzicii futuriste din articolul lui F. Casavola, din numărul 12, citat mai sus; publicarea unor texte futuriste parolibere precum *Temperature du corţs d'un nageur (Poe'sie themometrique)* de F. T. Marinetti şi *Analiza fizică a cînteculuiprivighetorii* de Paolo Buzzi (publicată în limba română), ilustrative pentru o literatură de tip onomatopeic şi tipografic[10]. Probabil că avangardiştii români cunoşteau mai multe texte decît au publicat. Istoria noastră literară nu a epuizat acest subiect. Arhivele personale ale artiştilor români de avangardă sînt încă puţin studiate şi ne rezervă fără îndoială alte surprize. Ca dovadă, a fost găsit recent în biblioteca pictorului M. H. Maxy un număr din revista milaneză *Le Futurisme,* condusă de Marinetti, publicaţie semnalată doar în *75 H. P.*

Revenind la receptarea futurismului la *75 H. P.,* constatăm că din revistele pe care le primea la redacţie, trei erau futuriste: *II Futurismo,* director F. T. Marinetti, Milano, apoi *Le Futurisme,* şi revista italiană *Noi* (Roma). *Noi* practica un experimentalism foarte îndrăzneţ, fiind o publicaţie orientată preponderent spre scriitura de tip pictural, încît în epocă putea sta alături de *Cabaret Voltaire* şi de revista *Dada.* Această relaţie chiar a existat, Prampolini a fost publicat în *Dada* şi, reciproc, Tzara în *Noi.* Dintre cele trei publicaţii semnalate în *75 H. P.,* primelor două nu li se mai face publicitate în nici o altă revistă românească.
La documentele deja discutate, mai adaug cîteva fragmente semnificative extrase din manifestele futuriste. Prin urmare, ce înseamnă *paroliberismul*'ca model de scriitură tipografică?
In manifestul *Distru^one della sintassi. Immagina^ione sen^a fii e parole in ia,* publicat la 11 mai 1913, F. T. Marinetti rezervă un loc special ideilor sale despre „revoluţia tipografică". Citam cu alt prilej critica adusă de liderul futurist conceptului tradiţional de „armonie a paginii". Mai semnalam tot atunci sugestiile lui Marinetti referitoare la culorile şi tipurile de caractere tipografice pe care le recomanda cu căldură tuturor scriitorilor futurişti. Motivaţia acestor propuneri era următoarea: „Mai combat idealul static al lui Mallarme, prin această revoluţie tipografică, care-mi permite să imprim cuvintelor (deja libere, dinamice şi ucigaşe) toate vitezele, cele ale aştrilor, ale norilor, ale aeroplanelor, ale trenurilor, ale undelor, ale explozivilor, ale bulelor de spumă marină, ale moleculelor şi ale atomilor"[11]. Pentru acelaşi motiv recomandă şi folosirea onomatopeelor,


care intră şi în formula scriiturii tipografice: „Onomatopeea care serveşte la vivacizarea lirismului cu ajutorul elementelor crude şi brutale ale realităţii, a fost utilizată în poezie (de la Aristofan la Pascoli) mai mult sau mai puţin timid. De exemplu textul meu *Adrianopoli Assedio - Orchestra* şi *Battaglia Peso + Odore* cereau multe acorduri onomatopeice. Tot cu scopul de a da cantitatea maximă de vibraţii şi o mai profundă sinteză a vieţii, noi abolim toate legăturile stilistice, toate agrafele lucioase cu care poeţii tradiţionalişti leagă imaginile în frazarea lor[12]. Avangardiştii români cunoşteau prima operă citată de Marinetti, de la banchetul oferit de Societatea Scriitorilor Români, cu ocazia vizitei în România a şefului futuriştilor, cînd mentorul lor a recitat el însuşi poemul. Iată un alt fragment dedicat uzului onomatopeelor în manifestul *Noua religie-morală a vitezei / La nuova religione-morale della velocită,* publicat la 11 mai 1916, unde Marinetti stabileşte că zgomotul trenurilor şi al automobilelor trebuie imitat cu predilecţie. Vom vedea că acest lucru s-a întimplat nu numai în poezie, dar şi în creaţii „pictopoetice", bazate pe desene şi inscripţii insolite, numite *tavole parolibere futuriste.* Termenul *parolibero,* precizam într-o notă, dar mi se pare util să aduc precizări în plus, este un compus obţinut prin sincopare, din elementele celebrei sintagme „parole in libertâ" şi reprezintă o tehnică poetică de analizat ca atare. „Să imităm trenul şi automobilul care impun tuturor lucrurilor care există de-a lungul străzii să alerge cu o viteză identică în sens invers, şi să stirnească în tot ce există pe stradă spiritul de contradicţie, adică viaţa."[13] Marinetti traduce apoi în „cuvinte în libertate" ce înseamnă imitarea trenului, sugestie care se regăseşte în mai multe *tavole parolibere:* „A alerga, a alerga, a alerga, a zbura, a zbura. Pericol pericol pericol pericol la dreapta la stingă sus deasupra înăuntru în afară a adulmeca a respira a bea moartea. Revoluţie militarizată de angrenaje. Lirism precis concis. Splendoare geometrică". Termenul *tavola* are mai multe semnificaţii în limba italiană, dar sensul cel mai apropiat în cazul de faţă vine din pictură şi se traduce prin termenii „planşă", „ilustraţie". Dicţionarul mai indică şi alte sensuri înrudite: „scenă", „estradă", termeni provenind tot din cîmpul semantic al artelor vizuale, ca şi „placă", „lespede cu inscripţii", „pictură pe lemn". Voi păstra denumirea originala, *tavola parolibera* (sg.) sau *tavole parolibere* (pi.), întrucît termenul desemnează o specie de obiect estetic (în cazul de faţă de poezie) introdusă de futurism în


istoria poeticii şi consacrată cu această denumire, aşa cum s-a întîmplat şi cu *word-imagety* sau *ursonate.*
Să observăm că în manifestul *Splendoarea geometrică şi mecanică si sensibilitatea numerică / Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilită numerica* (publicat la 18 mai 1914), autorul propune noi extensii teoretice în jurul definiţiei poeziei tipografice, spaţiale, introducînd noţiuni tot mai spectaculare: *tavole sinoptice de valori lirice / tavole sinottiche di valori lirici,* care „ne permit să urmărim citind în acelaşi timp mai multe fluxuri de senzaţii încrucişate sau paralele". Marinetti foloseşte ca termen echivalent sintagma „analogie desenată" şi dă explicaţii mai cuprinzătoare: „Cuvintele în libertate, în acest efort continuu de a exprima cu maximă forţă şi cu maximă profunzime, se transformă în mod natural în auto-ilustraţii, cu ajutorul ortografiei şi tipografiei liber expresive, a tabelelor sinoptice de valori lirice şi a analogiilor desenate"[14].
Dar, modul cel mai explicit de a descrie *tavole-lt parolibere* apare sintetizat la sfîrşitul manifestului *LM tecnica della nuova poesia / Tehnica noii poe^ji*[15]. înţelegem că *paroliberismul* este de trei tipuri, constînd în: *tavole parolibere, parole in liberia /cuvinte în libertate* şi *parole in liberia di aeropoesia /cuvinte în libertate ale aeropoetnei.* Mai întîi, Marinetti face o precizare generală: „Dimpotrivă, *tavole-le* noastre *parolibere* ne deosebesc în sfîrşit de Homer, pentru că nu mai conţin succesiunea narativă, ci multiformitatea simultană a lumii." După care urmează cele trei definiţii: „Avem acum trei tipuri de paroliberism. 1. *Tavole parolibere.* Sînt planşe sinoptice de poezie sau peisaje de cuvinte sugestive." La punctul 2, defineşte *cuvintele în libertate,* ale căror proprietăţi le cunoaştem din *Manifesto tecnico della letteratura futurista.* Iar la punctul 3 citim definiţia *cuvintelor în libertate ale aeropoe^iei:* „Tehnica acestei exprimări

sintetice a vieţii aeriene a fost explicată de mine într-un manifest. Intre acestea domină *acordul simultan.* Acordul simultan inventat de mine este o înşiruire de scurte verbalizări esenţiale sintetice ale diferitelor stări de suflet, cuvinte în libertate care fără punctuaţie, cu verbe la infinitiv, adjective-atmosferă şi [caracterizate de un, *n. m., E.D.]* puternic contrast de timpuri verbale, ating dinamismul polifonic aviatic maxim rămînînd totuşi inteligibile şi declamabile." în toate aceste formule experimentale se porneşte de la cuvinte în libertate, care se combină în contexe, în sintagme sau imagini complexe.





V. 3. înainte de a analiza revista *75 H. P.* şi legăturile ei cu *paroliberismul,* încerc să prezint o schiţă de istorie a *poemei tipografice* sau *vizuale* care să includă şi pictopoezia sau experimentele parolibere.

*Poezia* aşa zicînd *vizuală* (termen generic la care rămînem deocamdată) produsă pînă în prezent este un fenomen extrem de complex care nu poate fi redus la definiţii rigide, ci doar circumscris în anumite limite teoretice, mai mult sau mai puţin elastice, care reduc demersul teoreticienilor la surprinderea anumitor aspecte complementare, dar nu neapărat convergente.

într-un articol apărut în publicaţia plurilingvă, *Caietele Tristan T^ara / Les Cahiers Tristan T^ara,* Andrei Oişteanu este de părere[16] că definiţia dată pictopoeziei de Ilarie Voronca şi Victor Brauner în revista *75 H. P.,* din 1924, este cea mai corectă: „Pictopoezia este pictopoezie". Era o deducţie care urma altor două premise formulate de autori: „Pictopoezia nu e poezie" şi „Pictopoezia nu e pictură". Aşadar, cei doi autori au fost de acord să elimine din definiţie poezia şi pictura, considerate separat ca posibile surse ale pictopoeziei, întrucît puteau deveni mai degrabă potenţiale generatoare de convenţie. Propun în schimb, o formulă poetică compozită, cu totul nouă. Aceasta pentru că scopul poeziei vizuale este limitarea tuturor convenţiilor limbajului, prin folosirea de elemente proprii artelor plastice abstracte, mai puţin supuse convenţionalizării decît alte domenii artistice. Andrei Oişteanu vorbeşte de *inter-media,* formă de artă „intersemiotică", atunci dnd propune o definiţie personală a poeziei vizuale, realmente interesantă: „Poezia vizuală (ca şi poezia acustică şi cea olfactivă, *happening-xA,* performanţa, arta corporală etc.) este considerată a fi o *formă de artă inter-medială sinestezică,* în care se face apel la un efort coordonat al simţurilor, atacate pe canalele combinate ale mai multor forme de manifestare «tradiţionale»." în această accepţie, atît pictopoezia cît şi *tavoleAe. parolibere* futuriste pot fi considerate specii de poezie vizuală, accepţie în care este folosit termenul şi în analiza de faţă.

O altă definiţie posibilă este şi cea a *poemului-obiect* suprarealist, dată de Andre Breton în 1929: „Poemul-obiect constă în a combina resursele poeziei şi ale plasticii şi în a specula asupra capacităţii lor de exaltare reciproci" Reţinem în ambele cazuri schimbarea de statut a poeziei, care presupune participarea esenţială a privirii lectorului, ca pricipală facultate perceptivă, în măsură să descifreze mesajul.





Avangarda este, prin excelenţă, perioada manifestării poeziei vizuale. Asistăm la impunerea în istoriile literaturii a unei noi terminologii extravagante: *calligramme, tableau-poeme* (Apollinaire^/W/W *simultane* (Tristan Tzara), *parole in liberia, tavole parolibere* (F. T. Marinetti şi poeţii futurişti), *ii libro di latta* (Tullio D'Albisola), *poem sonor* (Hugo Ball), *poem optofonetic* (Raoul Hausmann), *ursonate* (Kurt *ScYrvntte.rs), poem optic* (Man Ray), *poeme-objet* (Breton), *spare paris* (Ch. H. Ford), dar şi *pictopoesge* (Ilarie Voronca), *pictophon* (Victor Brauner). Un val ulterior de termeni se adaugă primului: *pictogramă, poem iconic,poem structură, poemblemă, cromopoem, Word-imagery, poezie vizuală, poezie concretă, poezie figurativă, poezie cinetică, poezie permutatională, poezie fonetică, letrism.*

Menţionez cîteva momente din istoria poemului simultan dadaist, deoarece curentul a avut influenţe şi în *75 H. P.,* iar iniţiatorul lui, Tristan Tzara, fusese bun prieten cu Ion Vinea şi Marcel Iancu, colaboratori la *75 H. P.* In acelaşi timp, Tzara avea legături cu aşa-zisul grup dadaist-fu-turist, din care făceau parte: E. Prampolini, J. Evola, F. Meriano, F. Cangiullo, A. Spaini, iniţial poeţi futurişti „convertiţi" la dadaism (vezi studiile lui Giovanni Lista la temă).

La 31 martie 1916 se performează la Cabaret Voltaire prima lectură paralelă a poemului simultan *L Amiral chercbe une maison ă louer,* compus şi recitat de T. Tzara, împreună cu prietenii săi, Marcel Iancu şi R. Huelsenbeck. Poemul se prezintă într-o formă vizuală originală, aceea a unei pseudopartituri muzicale pentru o „arie pe trei voci". In afară de unele notaţii uzuale astăzi în muzica experimentală, indicaţii de folosire ale onomatopeelor şi a unor instrumente, poemul era compus din trei librete, concepute pentru a fi rostite simultan în limbi diferite. Futurismul şi dadaismul se întîlnesc, la propriu şi la figurat, gratie interesului comun pentru scriitura tipografică, pictopoetică. Ceea ce-i desparte este faptul că pentru dadaism finalitatea ultimă a scriiturii tipografice rezidă în sonoritatea poemului, în componenta fonetică, sonoră a versului. Pe de altă parte, poezia vizuală este un element secundar pentru experimentalismul dadaist, latura esenţială fiind reprezentată de deschiderea spre *happening* şi *performance* a textului. Futurismul privilegiază, din contră, aspectul plastic, pictural, vizual al poeziei tipografice.





Mai enumăr cîteva poeme simultane fără alte comentarii, deoarece nu-mi propun decît să semnalez un aspect

adiacent temei generale: *La Fievrepuerpe'rale,* reprezentat cu ocazia primei serate dada, din 14 iulie 1916. La 28 aprilie 1917, la a treia serată, s-a performat *Froide lumiere,* poem pentru şapte voci de Tristan Tzara. Liderul dadaismului va mai scrie şi va mai publica poeme simultane pînă în 1919, cînd programul celei de a opta serate dada anunţa pe Tristan Tzara cu *La Fievre du măk,* poem simultan recitat cu participarea a douăzeci de persoane.
Din 1916 pînă în 1922, Tristan Tzara şi alţi poeţi dadaişti au făcut uz de diverse efecte plastice în poeme, manifeste, piese de teatru, anunţuri: *Calligramme j 59 letterpoem* - 1916, *Astronomie / Calligramme,* poem publicat în revista *691, Boxei*- poem vizual scris în 1918 şi publicat în *Sic,* nr. 42-43, Paris, *Bilan* — poem vizual apărut în *Dada,* nr. 4-5, Zurich, la 15 mai 1919, *Une nuit d'echecs gras* — poem vizual-afiş, realizat de T. Tzara pentru vînzarea publicaţiilor dadaiste la expoziţia pictorului Francis Picabia din 1920, *Dada souleve Tout*— manifest vizual, Paris, 1921, *Le coeur ăga%—* piesă de teatru în trei acte cu „decor" de texte vizuale.
în 1925, suprarealiştii „inventează" *Cadavre exquis* - joc tipografic care consta în crearea unor poeme colective, fără ca fiecare participant să cunoască contribuţia celui care-1 precedă.
în concluzie, şi dadaismul a practicat poezia vizuală, dar în accepţia lui, aceasta nu exista numai ca operă suficientă sieşi, ci ca ingredient de combinat elemente de *performance,* scenice. Vom observa că experienţele vizuale ale futurismului sînt mult mai numeroase, existînd o întreagă pleiadă de poeţi care creează cicluri unitare de poeme tipografice, analizabile în funcţie de temele ilustrate şi teoretic în cuprinsul programului futurist.
Pictopoezia se apropie după toate probabilităţile mai mult de futurism.
V. 4. în anul 1924, la Bucureşti, se petrec cîteva evenimente de mare importanţă experimentală. La cîteva luni după strigătul de revoltă lansat în *Manifestul activist către tinerime,* împotriva artei învechite („Jos arta căci s-a prostituat!"), poetul Ilarie Voronca şi pictorul Victor Brauner publică prima şi unica revistă bazată în mod programatic pe formula scriiturii tipografice: *75 H. P.* Considerînd ca inacceptabil „aportul pe care cercetările moderniste l-au adus literaturei şi plasticii"[17], Ilarie Voronca


propune o specie de poezie vizuală, absolut originală, încercînd o sinteză inedită între poezia şi pictura de avangardă, pe care o numeşte *pictopoevge.* Această formă sincretică este în perfect acord cu tendinţele „integraliste" şi „sintetiste", definitorii pentru mişcarea de avangardă românească din acea epocă, dar, în acelaşi timp, nu trebuie ignorat faptul că, prin această atitudine, ei exprimau o netă diferenţă specifică, concretizată tocmai într-o formulă cu totul diferită de ceea ce cunoscuseră anterior. Dovadă, modul orgolios, exclusivist, în care se autodefineau pe prima pagină a revistei: „Singurul grup de avangardă din România." Spre aceeaşi idee ne conduc şi precizările lui Ilarie Voronca (semnat Alex. Cernat) din manifestul *1924:* „Lumea trebuie reinventată. Mereu inedit. De aceea, invenţia d-lor Victor Brauner şi Ilarie Voronca, *Pictopoe^ia,* apare ca răspunsul unei necesităţi imediate. *Pictopoe^a* e sinteza artei noi şi ar putea fi ea singură justificarea grupării *75 H.* P."[18]. în text, termenii „pictopoezia" şi *75 H. P.* apar tipăriţi cu caractere mai mari decît restul manifestului, primul termen — cu culoarea negru, al doilea — cu roşu.
Un alt text care se referă la elementul de noutate lansat de noua revistă este semnat de Stephan Roii. E vorba de un mic fragment în limba franceză, scris din nou cu caractere tipografice de mărimi diferite, decupînd sugestiv cuvinte-cheie precum „pictopoezie", numele autorilor acesteia din urmă şi ultimele trei enunţuri, în care se prezintă principala caracteristică a formulei, creată pentru „a înregistra totul" şi „a realiza imposibilul". Am parafrazat ultimele rînduri din textul lui Roii:
**„La Pictopoesie** invention du peintre **Victor Brauner** et du poete Ilarie Voronca est le dernier-cri de l'heure actuelle. [...] La Pictopoesie realise enfin la vraie synthese des futurismes dadaismes constructivismes. **[...] Pictopoesie triomphe sur tout enregistre tout realise l'impossible."**[19]
Punctuaţia folosită este incompletă.
Invenţiile la care mă voi referi au într-adevăr un caracter experimental cu totul singular prin ingeniozitatea şi iconoclasmul ideilor afişate.
Să mai reţinem că dintre colaboratori, Victor Brauner nu va abandona niciodată această tehnică artistică. Pe pagina dedicată în *75 H. P.* ştirilor 

culturale naţionale şi internaţionale apare şi anunţul expoziţiei de pictopo-ezii a lui Victor Brauner. După mai bine de douăzeci de ani, artistul realizează celebrul său *Pictopoeme. Portrait des Portraits d'Andre Breton,* operă care indică evoluţia postavangardistă a artistului, orientată spre suprarealism.
Trecînd, în sfîrşit, la analiza sistematică a revistei, observăm în primul rînd formatul puţin obişnuit, aproape pătrat. Pe copertă apar reunite într-un singur „obiect vizual" titlul publicaţiei şi o imagine realizată prin suprapunerea unor suprafeţe geometrice, semne plastice, numerice şi lingvistice. Culorile utilizate sînt roşu, galben, negru aplicate pe fond alb. Această imagine esenţial dinamică este opera lui Victor Brauner, intitulată *Construcţie.* E evidentă „schimbarea de metodă" preferată de pictor pentru această revistă, unde nu-i mai apar desene pur şi simplu, ca în alte reviste, ci opere de sinteză, amalgamînd elemente lingvistice şi picturale în combinaţii extrem de complexe. Victor Brauner este principalul ilustrator al revistei. Contribuţiile din *75 H. P.* au fost introduse în catalogul de opere prezentate la expoziţia sa din Bucureşti, din 1924.

Structura fiecărei pagini a revistei, modul eterogen în care se organizează în pagină materialul presupun o lectură contextuală, care ţine cont de zonele de text dar şi / sau mai ales de imaginile aflate în proximitate. Propun o lectură de tip cumulativ şi simultan a paginii, multidirecţional, care să răspundă intenţiei conştiente a redactorilor de a scrie texte asemănătoare structurilor *puvgle,* construite pentru a fi citite multidimensional. Pe pagina următoare, la o „lectură" pur vizuală, sau cu alte cuvinte, doar privind pagina, observăm grafisme fanteziste, litere fragmentate sau prelungite, generînd contraste tipografice puternice. Un anunţ despre organizarea unui „mare laborator pictopoetic cu sală de lectură", unde „se vor putea citi cu acompaniament de cablocardostepp pictopoezii multinaţionale proiectate pe pereţi", se întîlneşte la acelaşi nivel din suprafaţa paginii cu un altul, scris răsturnat, care face cunoscută înfiinţarea unui „mare teatru anti-teatral". Această impresie de lectură confirmă un postulat comun multor experimente ale avangardismului european: primatul semnificatului asupra semnificantului. Pagina se prezintă în întregul ei ca o contiguitate de forme geometice, incerte, în interiorul cărora s-au introdus mici texte disparate. Jocurile de culori între roşu şi negru stimulează o lectură de tip combinatoriu. Exuberanţa liniilor



J



geometrice orientează literalmente textele în mai multe direcţii vizuale. Intîlnim rînduri scrise oblic, pe verticală şi pe orizontală. Nici o porţiune de text din această pagină nu apare ordonată în mod obişnuit, de la stînga la dreapta şi de sus în jos.

Aşa cum numele revistei a fost inspirat din „concertul maşinilor" de 75 H. P., analog formulările din diverse materiale publicate se inspiră din vocabularele tehniciste ale modernităţii, suporturi lingvistice ale insurecţiei artistice totale, proclamate la începutul secolului de futurism. Anunţul despre o nouă formulă de teatru reprezintă o astfel de ilustrare[20]:

„Le groupe 75 H. P. organise un grand theatre anti-theatral avec des represetations foudres asphaltes hepatisme diatermie acide carbonique LES SPECTATEURS DOIVENT VENIR EN TOILLETTES SPECIALES PREVUS de gants de boxe de chaussures de pommes de terre de claxons trompettes signaux de revolvers preferables browning des perruques d'asbest."

Textul se încheie cu repetarea grafică a consoanei „b", dispusă ca într-o caligramă multicoloră. Figura descrisă ia aproximativ forma unei triunghi cu vîrful în jos. Se pare că redactorii publicaţiei *75 H. P.* îşi însuşiseră teoria marinettiană despre „revoluţia tipografică" din *Lo splendore geometrico e meccanico e la nuova sensibilità numerica* şi regula abolirii punctuaţiei din *Manifestul tehnic al literaturii futuriste.* S-ar putea vorbi în aceste contexte atit de influenţe futuriste, dar, probabil, şi dadaiste. Voi aduce în continuare argumente pentru o lectură în cheie futuristă a anumitor pasaje vizuale, poeme tipografice etc. Precizez că am citat textele păstrînd fidel toate particularităţile ortografice, morfo-sintactice din forma originală. Astfel se justifică anumite erori de scriere în cuvinte precum „theatre" în loc de „theâtre", „anti-theatral" în loc de „anti-theâtral" „diatermie", în loc de „diathermie" ş.a.

Revenind, să mai reţinem o trăsătură lingvistică importantă -plurilingvismul - prin care revista îşi afirmă vocaţia internaţionalistă, ca şi celelalte publicaţii de avangardă studiate.

Tot pe pagina a doua, într-un chenar roşu, aflat aproximativ la jumătate, apare listată componenţa redacţiei. Regăsim numele reale ale 



celor care semnează în numărul unic din octombrie 1924, dar probabil şi nume fictive. *75 H. P.* se autointitulează polemic „singurul grup de avangardă din România" şi, la final, ţine să precizeze elitist: „grupul nostru numără printre colaboratorii lui pe cei mai buni scriitori şi artişti ai mişcării moderniste din lumea întreagă".

O bună parte dintre calităţile pe care doritorii de colaborări la *75 H. P.* ar fi trebuit să le aibă, sînt de inspiraţie futuristă, poate pe alocuri şi dadaistă. Insurgenţa anarhică din îndemnul „uriner sur tout" aminteşte intransigenta negare a artei di *x* spiritul manifestelor futuriste. Criteriul după care **ar fi bine** „să fi suferit un accident de avion" poate fi raportat la idealul trăirii periculoase, la celebrul „vivere pericolosamente" din programul „eticii" marinettiene, iar cerinţa de „a şti box" aminteşte nu mai puţin imperativul luptei perpetue împotriva tuturor, considerată „singura igienă a lumii". în afara acestor abilităţi, un eventual colaborator trebuia să aibă „în loc de inimă o pălărie de paie", ceea ce reprezintă şi o afirmare fantezistă a ideii de antisentimentalism.

Să reţinem o interesantă „invenţie" a pictorului Victor Brauner, anunţată ca ultimă descoperire a secolului, pusă în pagină deasupra textului anterior, dar tipărită în sens invers: „En quelques jours on va decouvrir au public la plus grande invention artistique du siecle LE PICTOPHONE. Inventeur le peintre Victor Brauner."[21] Aşa cum indică şi denumirea, era vorba de un instrument care producea - se sugerează -o muzică plastică. Surprinzător de apropiată de aceste idei este şi concepţia compozitorului futurist F. Casavola, autorul unei teorii a

corespondenţelor dintre culori şi sunete, citată în capitolul anterior. F. Casavola era prezent în *Integral* (nr. 12, din aprilie 1927), cu conceptul său de „muzică vizibilă" şi de „culoare armonică". Putem privi în paralel experimentul lui V. Brauner şi pe cel al lui Casavola, în ideea că grupul „75 H. P." şi chiar Brauner însuşi cunoşteau cu siguranţă o parte din achiziţiile teoretice futuriste anterioare acestei date.
în acelaşi context, menţionez un alt anunţ din *75 H. P.* din sfera experimentelor literare vizuale, avînd ca obiect tot la un instrument muzical, *cablocardostepp-\A:* „Notre collaborateur M. Miguel Donville demontrera dans une conference prochaine Ies principes de sa decouverte: LE CABLOCARDOSTEPP"[22]. Chiar şi laboratorul de pictopoezie urma


să-şi performeze lecturile cu acompaniament de cablocardostepp[23]. în aceste ultime cazuri nu se poate preciza cu certitudine care este aportul dadaismului şi care al futurismului, dar putem afirma că şi futurismul a putut reprezenta o sursă de inspiraţie pentru avangardiştii de la *75 H. P.*
Paginile 3 şi 4 conţin manifestul *A.piogmma,* un text cu totul particular în literatura noastră de avangardă, despre care se poate vorbi fără ezitări în termeni de scriitură tipografică. înainte de a-1 parcurge, observăm în primul rînd intenţia explicită a redacţiei, care propune, prin diverse indicii existente în text, ca acesta să fie receptat ca operă vizuală, lăsînd în plan secund mesajul conceptual conţinut[24]. Pulsul spectacolului vieţii moderne este elogiat cu aplomb futurist. Se recurge la transgresarea tuturor regulilor gramaticale, ale sintaxei şi morfologiei, la abolirea punctuaţiei, în favoarea utilizării indicativului prezent şi a imperativului:
„HERMETIC SOMNUL LOCOMOTIVEI PESTE BALCOANI EQATOR / PULSEAZĂ ANUNŢ VAST TREBUIE DINAMIC SERVICIU MARITIM / [...] / VIBREAZĂ DIAPAZON SECOLUL / HIPISM ASCENSOR DACTILO-CINEMATOGRAF".
Pentru ca ideea vitezei de comunicare planetară să iasă imediat în evidenţă, autorul manifestului, Uarie Voronca, găseşte adecvată scrierea cu caractere de dimensiuni mult mai mari, aruncate haotic pe pagină în direcţii centrifuge, a unor cuvinte cheie ca „TSF" şi a toponimelor PARIS, LONDRA, NEW YORK, BERLIN.
Emblemele noii civilizaţii capitaliste sînt prezente în proporţie masivă în acelaşi stil fragmentar, sincopat:
„PE FRÎNGHII CHIAMĂ ÎMPĂRĂŢIA AFIŞELOR LUMINOASE / CHERRY-BRANDY VIN TRANS-URBAN CĂI FERATE CEA MAI / FRUMOASĂ POEZIE: FLUCTUAŢIA DOLARULUI / TELEGRAFUL A ŢESUT CURCUBEE DE* SÎRMĂ / [...] / BULEVARD CITEŞTE ORIENT EXPRES ANTRACIT AUTOBUZ EMBRION / [...] / CIOCNESC CA LA BILIARD AVIOANE / COBOARĂ CA BAROMETRE ARDE COLIERUL DE FARURI EUROPA / ARE CRAMPE ÎNGHITE STÎLPII COMUNALI INUTIL CÎT POŢI CONFORTABIL / INFINITUL ÎN PANTOFI DE CASĂ 

ANUNŢĂ / BISEXUALITATE ATLET URMĂREŞTE DISCURSUL RECIPROC GAZETELE SE DESCHID / CA FERESTRE ÎNCEPE CONCERTUL SECOLULUI / ASCENSOR SUNĂ INTERBANCAR JAZZ SALTIMBANC CLAXON".
Manifestul este redactat în întregime cu majuscule.
în fine, un alt aspect relevant în *Aviograma* şi omniprezent în manifestele celorlalte reviste avangardiste este codul estetic al poeziei, care corespunde stilului de viaţă delirant al secolului XX:
„INVENTEAZĂ INVENTEAZĂ ARTA SURPRIZĂ"
sau
„STENOGRAFIE ASTRALĂ SĂ VIE SÎNGERAREA CUVÎN-TULUI METALIC LEPĂDAREA FORMULELOR PURGATIVE".
în concluzie, nu avem de-a face cu un „mesaj puternic" referitor la fixarea regulilor poeziei, care totuşi nu lipseşte din text, cît mai ales cu un reportaj în stil futurist despre rapiditatea mijloacelor de comunicare în era maşinistă şi, în primul rînd, cu un nou mod de a face literatură cu ajutorul procedeelor tipografice. De fapt, ideea de bază a t°xtului se detaşează în context graţie dimensiunilor tipografice, creatoare ck contrast, ale cuvintelor „trebuie", „inventează inventează", tipărite cu roşu. Pe pagina a patra, diferenţele tipografice pun în relief ideea apologiei vitezei.
Invitaţia *sui-generis* de a înţelege noutatea absolută a literaturii şi a vieţii, care flanchează întregul text pe partea stingă a paginii, e lansată în termeni de o violenţă verbală care frizează comicul:
„CETITOR DEPARAZITEAZĂ-ŢI CREIERUL!".
Scriitura tipografică este — cum spuneam — un nou tip de tehnică literară. Care e natura noutăţilor aduse de ea în literatură? în textul prefaţator la primul volum din antologia *Tavok parohbere futuriste ( 1912-1944),* Mario Diacono aduce cîteva precizări utile pentru înţelegerea noii concepţii despre scriitura tipografică introdusă de futurism în literatura de început de secol, ale cărei reguli au fost preluate ca atare pînă astăzi în redactarea computerizată a textelor. Autorul remarcă faptul că ne găsim în faţa unei


concepţii care a creat iniţial dificultăţi majore de reproducere a textelor în tipografie, propunînd, pe de altă parte,

noi moduri de lectură. Acestea erau două elemente de noutate puse în contul *paroliberismului.* Mario Diacono aduce în discuţie caracteristica esenţială a acestei scriituri: „...mirajul fuziunii artelor (tradiţionale şi noi, literatură şi cinematograf, de exemplu) care, în literatură, începînd de la acţiunea sintactică a *cuvintelor în libertate,* se desfăşoară şi evoluează de-a lungul *tavolelor parolibere,* a *sintezelor grafice,* a *complexelor parolibere şi sintetice,* a *cărţii-masină* şi a *cărţilor de tablă,* a fotomontajelor şi a filmelor etc."[25]
Vorbim de scriitura tipografică în termeni de poezie concret-vizuală. Tipografia cunoaşte odată cu ea o răsturnare a regulilor, a elogiilor şi negărilor celor mai radicale din istoria ei, într-o revoltă a denotaţiei grafice împotriva conotaţiei semantice, a caracterului şi a corpului tipografic împotriva lexicului. Prefaţatorul semnalează odată cu apariţia acestui stil literar, şi o nouă sursă de semnificaţie, înţeleasă ca „acţiune-poetică", ca *happening* sau „comportament estetic", înregistrat în „tipografie directă", numind indirectă scriitura care nu se comunică pe ea însăşi, ci un sistem simbolic logico-verbal preexistent. Marinetti intenţiona încă din 1914-1915 să conducă acţiunea poetică la o fază a ei aurorală, fonico-verbală, integrată într-o dimensiune tehnologică. Astfel lua naştere un proiect de poezie avînd la bază obiectul tipografic, care respecta comportamentul predefinit în manifestul *IM cinematografia futurista / Cinematografia futuristă,* din 1916: „Vom pune în mişcare cuvintele în libertate care sparg limitele literaturii mergînd spre pictură, muzică, arta zgomotelor şi aruncînd o punte de miraculoasă între cuvînt şi obiectul real"[26].
Nu ni se propune numai tratarea limbajului ca atitudine şi comportament estetic, ci şi contaminarea acestuia cu efecte tipografice, accentuînd semnul extralingvistic în detrimentul celui lingvistic, cum se va Întîmpla în manifestul *II Tattilismo*,* din 11 ianuarie 1921. Paginarea violentă, dinamic-expresivă, rezultată din ciocniri şi asociaţii de semne tipografico-vizuale, trimite şi la colajele şi fotomontajele dadaiste ale
Termenul futurist *tattilismo* din original apare tradus în limba română prin „tactilism", în articolul *Salut lui Marinetti* de Emil Riegler-Dinu, apărut în *Facla,* anul IX, nr. 356, 5 mai 1930, p.l. Dicţionarele italiene nu îl înregistrează, existând numai în vocabularul futurist. 

căror încrucişări de linii, diagonale, unghiuri pot fi privite în alternanţă cu efectele marinettiene.
Mario Diacono citează texte marinettiene, precum *Une assemble'e tumultueuse,* din care a dispărut orice referinţă la limbajul vorbit, totul reducîndu-se la „urme" de cuvinte şi numere, în realitate elemente grafic-geometrice, care se întîlnesc, se întretaie, se suprapun şi converg cu litere dispersate, silabe, într-o tensiune centrifugă de compenetraţii[27]. Marinetti - prin *tavole* - şi reprezentanţii revistei *75 H. P.* - prin pictopoezii - au aspirat să obţină transformarea cuvintelor în autoilustrări ale lor şi convertirea tipografiei, din spaţiu „metafizic" al semnificaţiilor logico-verbale, într-un spaţiu fizic al unei tipografii autoreprezentative.
Revenind la prezentarea revistei *75 H. P.,* să remarcăm că paginile de mijloc - 5, 6, 7, 8 - includ poezii de Ion Vinea, Stephan Roii, M. Segallene şi Ilarie Voronca şi reproduceri după lucrări de Marcel Iancu, M. H. Maxy şi Victor Brauner. Poeziile prezintă anumite afinităţi tematice şi stilistice cu modelele futuriste, fără să putem exclude nici eventuale ecouri de provenienţă dadaistă.
Prima poezie publicată, *Svon,* aparţine lui Ion Vinea. Este un text vivace, dezinvolt, în care apare o comparaţie profană a miresmelor de mai cu „uleiul sfînt". Poezia nu a făcut obiectul nici unui comentariu critic, trecînd neobservată. De la impresii aparent peisagistice, poemul „deviază" spre formulări violente în spirit incisiv avangardist împotriva artei şi a „frazelor" emfatice: „Treci gînd printre culorile ce ţipă / odată cu viorile'n grădini, / şi tăvăleşte-te, ca o pisică, / în artă, în cupe, în fraze şi în venin"[28]. Poetul doreşte să potrivească pulsul propriei existenţe după ritmul efervescent al metropolei trepidante: „Oraş cu paratrăsnetele în stea / şi-aprins, de gală, în besne ca o navă, - / dăruie-ţi scările, mansardele, terasele, / barăcile ce se răsfaţă în slavă, / şi spulberă-mă în ritmul tău făcut, şi-n şoaptele, şi-n tufele cu razii / pe urma îngerilor tăi de ceară / şi-a hohotului tău pierdut". Poetul este fascinat de extraordinara forţă de seducţie a vieţii citadine, invocate în acest poem, venind probabil şi din manifestele despre sensibilitatea futuristă.
La pagina următoare se publică poemul lui Stephan Roii, *Metaloid,* una dintre producţiile cele mai acuzat futuriste ale autorului. Poezia apare reprodusă în antologiile de poezie avangardistă editate în România, dar şi


în *Poesia romena d'avanguardia*[29]*,* coordonată de profesorul Marco Cugno şi de criticul Marin Mincu. Poezia are un caracter programatic vădit, ilustrînd fidel idealul de forţă încarnat de individul *sportsman,* trăitor în mari zone industriale. Subtitlul, activând prin el însuşi grila de lectură futuristă, apare scris cu roşu şi cu caractere supradimensionate: „Noi infuzăm atomului dinamică". Sugestia conţinută în sufixul din titlu („-oid"), specializat semantic pentru termeni din vocabularul industrial, poate fi cumulată cu cea a rădăcinii cuvîntului, un indiciu secund trimiţînd deja la un compus redundant, dublu semnificam, care ar fi plăcut enorm lui Marinetti. Citez cîteva versuri ilustrative: „Elastici constructivi / plămînii oraşelor / vertebre de bronz / muşchii schije de platină / suntem aorta zilei / rnîine vor veni alţi / sportsmani / vom răscoli straturi geologice / cu rîvnă de metal / vibranţi prin latitudini / artere de magnet / sînge / vertigiune / incandescenţă / respiraţie / viaţă ruptă din fuse / oţel"[30].
Avem de-a face cu o comprimare extremă a expresiei redusă la determinări nominale, la abolirea punctuaţiei şi a elementelor corelative de la nivelul enunţului, în favoarea unei fluidităţi căutate a fluxului verbal. Pe jumătatea

din dreapta a paginii descoperim un desen de M. H. Maxy, intitulat *Construcţie senzuală,* dar în ciuda adjectivului din titlu, am putea vorbi de un echivalent plastic a) poemului *Metaloid,* aşa încît un comentariu al celui de-al doilea în termenii primului n-ar fi lipsit de interes.
Pe pagina 8 sînt machetate mai multe texte ordonate multidirecţional. In stingă sus, scris oblic, reapare anunţul despre pictophon-ul lui Victor Brauner, predzînd că este vorba de o „muzică colorată". Amplasată în mijlocul paginii, *Construcţia* lui Victor Brauner în alb şi negru pare o anticipare a pictopoeziilor. Lucrarea conţine forme geometrice fragmentare, dintr-un anumit punct părînd desenate la întîmplare, însă rezultatul final nu este lipsit de o oarecare coerenţă. M. Segallene semnează o notiţă de două rinduri, care poate fi şi un mic poem antisentimental-ludic şi incoerent, redactat în trei limbi combinate: „Manolita Manolita cîte pupile scrisori cifrate nur eine nacht impermeabil 3475 metrii liniari bonjour Oh! Quel jour ajour"[31]. în sfîrşit, un alt poem presărat cu nuanţe de calculat teribilism este *Unt cu pîine.* Poemul lui Miguel Donville apare împărţit pe pagină în două jumătăţi, dreapta şi stingă paginii, scris normal şi, respectiv, răsturnat. Poezia este o mostră de discontinuitate semantică şi lingvistică.


Numele lui Kant, „crema de ghete", „amorul venal", „August Prost şi Marcel Proust", „limba vorbitoare a pantofului" stau alături centrifugate în text, împreună cu contexte în limba germană, cu sloganuri infantile dadaiste tipărite cu roşu, de tipul „Hi Hi Hi căluţul meu", cu propoziţii absurde, precum „Tablourile noastre le stropim la 5 *Vz* cu furtunul"[32]. Urmează apoi o serie de termeni industriali din vocabularul chimiei precum „cloroform", „benz-napthtol", „etil-aml" (al doilea cuvînt este o pură invenţie), „benzină". O formulă matematică, un radical cu trei necunoscute şi proverbul „Amor improbus omnia vincit" încheie *bric-â-brac-ul* general din care sînt confecţionate aceste versuri. Jocul cu viziuni simultane, invocarea în stil infantil sînt mai aproape de poemul dadaist, restul tinînd de mărcile universale ale revoltei avangardiste împotriva canoanelor literaturii tradiţionale.
Influenţele futuriste cele mai evidente apar în cele patru poezii ale lui Ilarie Voronca publicate pe pagina a noua din *75 H. P.,* incluse şi acestea în toate antologiile de poezie avangardistă românească. Reunite tirziu în volumul *Incantaţii*[33], acestea apar grupate în secţiunea „Din periodice".
Prima poezie în varianta tipografică din *75 H. P.,* care nu se păstrează întocmai la trecerea în volum, este o capodoperă de poezie vizuală avînd acelaşi titlu, cu diferenţa că în volum, apar în loc de majuscule minuscule, iar jocul tipografic se pierde:
„aaaa aa aaaaa aaaa e eeeeee eeeee ee".
Poetul pare că descoperă cu plăcere jocul de-a caracterele tipografice, ca urmare descoperirii teoriilor futuriste despre „revoluţia tipografică". Textul din revistă apare fragmentat în trei secvenţe inegale, orientat în trei direcţii grafice diferite. Ilarie Voronca introduce în poezie elemente din vocabularul ştiinţific tocmai pentru a lua în deriziune acest tip de limbaj. Structura cumulativă a versurilor ilustrează plăcerea asocierilor hazardate, a căutării *cuvintelor în libertate.* Aceste cuvinte se organizează într-o structură caleidoscopică. La final, „desenul din covor" pare să se recompună într-o imagine a oraşului modern, masiv tehnicizat: „...fervent locomotiva şi-a şters / roţile de preş vagon restaurant"[34]. Alăturarea de termeni din mai


multe limbi indică intenţia poetului de a crea un limbaj comparabil cu cel de după dărîmarea turnului Babei. Apar citaţi în primele două fragmente colegii de aventuri lirice ai poetului, V. Brauner (de două ori), Donville, Stephane Roii. Vorbim — deci — de un intertextualism care funcţionează ca procedeu al citării. în ultima parte, cuvinte din codul poeticii futuriste apar introduse în contexte fată sens, semnificînd prin ele însele sau prin recapitularea mentală pe care o pretind cititorului, odată ajuns la sfîrşitul lecturii: „...stadioN erasmic debleiat meridiany intestin / afiş cîntă în mi bemol amiral numără inevitabil & Co./ pian cauciuc împarte salariu submarin avion / sub umbrelă oferit în gradaţie miracol intermediar / ventilator face gimnastică pe un abonament ci. Ii-a forestier / Wagon-Iits sare de la etaj dezinfectant / formulează strigăt numerotat ipoteză cablu FEROWATT / almanah îşi face plimbarea stilizat succede funcţionarism / POSTE-RESTANTE luna în ambalaj maşinist bisturiu." Se regăsesc probabil în aceste poeme cîteva din versurile cele mai rebele şi mai spectaculoase din tot ceea ce avangarda românească a produs mai apropiat de scriitura tipografică futuristă. Cumulul de cuvinte înlănţuite fără nici un scrupul logic, fără punctuaţie se organizează în constelaţii grafice care ilustrează o poetică a intervalelor şi a spaţiilor albe.
Un alt text intitulat *Hidrofil* (titlu care în revistă capătă un plus de semnificaţie prin dispunerea literelor într-o formă sinuoasă, ondulată, aluzie, probabil, la faptul că în ape se formează unde) relativizează în şi mai mare măsură convenţia poetică comună. Poetul trece la pulverizarea „gramaticii" şi a „logicii" discursive prin mijloace ce trimit direct la cuvintele în libertate, dar în acelaşi timp, şi la „reţeta" propusă de Tristan Tzara pentru confecţionarea poemului, prin alăturarea pur mecanică a cuvintelor: „Vîntul e pătrat invers 50 lei util gazometru / interstiţiar chiamă hornar pentru esofag / ein zwei pentru sept huit dieci / temperament scafandrier în porte-feuille / sistem nervos apoteoză eu bumbac / omletă confecţionează clorofilă castrat"[35]. Sensul nu e totuşi absent

căci „în învălmăşeala fortuită a vocabularului tehnic (singura notă „constructivistă") se insinuează aluzii de program novator, în sensul purificării şi împrospătării vocii lirice, al dinamizării viziunii, deschise spre universul caleidos-copic al oraşului modernist"[36]. Impersonalizarea viziunii are loc în mod


progresiv, cum o indică versurile: „...îmi e foame / îmi e întuneric / îmi e dicţionar / telefonul cu barba cochilia dasface sonerii / almanah strada".

Prin urmare, esenţială în aceste experimente este latura negativă, de ruptură şi frondă avangardistă. Comedia literaturii conţinută în aceste versuri şi în cele imediat următoare se bazează pe haotizarea codurilor stabilite, indidnd faptul că poezia se face cu cuvinte, nu cu concepte şi că verbul suficient sieşi trebuie manipulat după un ritm al lui propriu. Ion Pop consideră aceste cîteva poezii „adevărate *anti-poeme,* dar şi *meta-poeme,* care-şi conţin programul".

în sfirşit, cele două poezii aproape identice — *Strofa I* şi *Strofa II* — păstrează un tipar strofic şi ritmic foarte aproximativ, reţinut ca element exterior al versificaţiei tradiţionale, aplicat unui text voit banal, introducînd ironic aluzia mitică în contexte prozaice. în sens propriu, a doua strofă nu este altceva decît reluarea răsturnată vers cu vers a primeia. Se sugerează în felul acesta falimentul convenţiilor poetice şi vidul total de semnificaţie. Referindu-se la modul de funcţionare a celor două structuri paralele, criticul Ion Pop notează: „Inversată, «strofa» comunică acelaşi mesaj ...metaliterar: atrage de fapt atenţia asupra redundanţei parazitare a «poeziei» demascată ca simplu bavardaj superficial"[37]. La un alt nivel de lectură, citim parodia unui mit celebru al iubirii (mitul lui Orfeu) şi nu mai puţin al unui personaj — Euridice. Poate fi interpretată şi ca o poezie antisentimentală. Iată *Strofa I:* „Monsieur Farchange est un bon chef contable / Euridice: să-ţi prind ochii cu ace de siguranţă / te rog pînă aici fără aluzii matematice / Euridice mă duc să mă culc"[38].

Să ne oprim la ultimele două articole-manifest apărute în *75 H. P.* în cuprinsul paginilor 12-15.

Am citat deja cîteva rînduri din *1924,* text semnat Alex. Cernat, pseudonim al lui Ilarie Voronca, potrivit precizării făcute de Ion Pop, în notele critice la volumul care include publicistica poetului şi teoreticianului Ilarie Voronca[39]. Mai întîi, sa remarcăm violenţa tăioasă cu care apar enunţate exigenţele artistice formulate de proaspătul grup avangardist. Nu se poate nega existenţa unor afinităţi cu programele celorlalte reviste care aveau simpatii futuriste, deşi aici termenii retoricii revoltei se dovedesc mai caustici ca oricînd. Este perpetuat cu pasiune idealul artistului acrobat, *sportsman* care înfruntă cele mai mari primejdii imaginabile: „în avioane



călători cu sensibilităţi tari joacă pocker sau steppează în mîini. Şi ascuţişul senzaţiei nu se mai opreşte sterp pe retină ci sparge dum-dum fecund pe meninge. E triumful cerebralităţii music-hallului acrobatismului elegant politicos pînă la gazometru. Viaţa carburator încins cade pe capul vînzătorului de castane. Şi cuvintele cu intestinele despletite aleargă prin foburg înlănţuindu-se în jazzul frazelor vertiginoase"[40].

Printre rînduri, descoperim aici o serie întreagă de precepte futuriste: existenţa în oraşe tentaculare, condiţia artistului, formula nonconformistă a unui teatru nou. Totuşi, cînd vorbeşte în general despre starea literaturii, autorul se limitează la sugestii evazive, fără să propună un program clar şi reguli de urmat, cum o făcuse în manifestul *Gramatică,* de exemplu. Ilarie Voronca observă starea de fapt a literaturii, dar nu insistă asupra temei. „«Litterature» le meilleur papier hygienique du siede", notează şi Mihail Cosma pe marginea stingă a paginii, deasupra acestui manifest. Cam la aceeaşi impresie demolatoare se reducea şi imaginea sa despre literatură.

Cu totul diferită este perspectiva teoreticianului în privinţa pictopoeziei, lansată cu toată convingerea şi pasiunea ca nou tip de literatură, superioară tuturor experimentelor poetice precedente. Mai mult, afirmă: „Pictopoezia e sinteza artei noi şi ar putea fi ea singură justificarea grupărei *75 H. P".* Deci, aceasta avea să fie noutatea esenţială adusă în mediul literar al avangardei româneşti de noul grup. Simptomatic e şi faptul că Ilarie Voronca se opreşte în acest articol, preferîndu-1 tuturor celorlalţi colegi, asupra personalităţii unui pictor, Victor Brauner, autor — cum vom vedea — de pictopoezii, prezentat drept încarnare a eternului insurgent: „Deasupra: personalitatea fulgerătoare incorigibilă neformulă a pictorului Victor Brauner". Toate eforturile lor apar justificate de perpetuarea noutăţii absolute în artă. Grupul *75 H. P.* îşi fixase tocmai în pictopoezie idealul artistic pentru care îşi propunea să militeze. Cît priveşte aspectul grafic al textului, sînt scoase din nou în relief cuvinte de ordine, precum INVENŢIA, INTELIGENŢA, VITEZA, 75 H. P, tipărite supradimensionat cu roşu.

Cel de-al doilea manifest este semnat tot de Ilarie Voronca şi poartă numele pictorului menţionat anterior, *Victor brauner.* în cuprinsul textului autorul nu recurge la termenul pictopoezie, dar îi enunţă principiile. Avem de-a face, şi-n acest caz, cu un fragment care nu mai este programatic, dar 

aduce noi precizări despre tehnica pictopoetică. Autorul porneşte de la o idee mai generală, dar nu străină de regula poeziei tipografice: „Insist: ceea ce revine artei şi în cea mai înaltă manifestare a ei este lărgirea cunoştinţelor noastre abstracte, crearea unor noi raporturi de înţelegere, mărirea razei asociaţiunilor de idei"[41]. Voronca „insistă" — ca să-1 cităm — într-un mod foarte apăsat, cu reveniri, asupra nevoii de inedit în artă,

singura condiţie a vitalităţii ei, antidot împotriva convenţiei, a salvării de repetiţie: „Artistul însă e înainte de toate inventator. Gestul lui e sigur, netemător pînă la, chiar dincolo de, absurd. Mai presus de limite sau de şcoală, creaţia lui e inedită, fulgerătoare. Numai astfel arta e salvată de înecul platitudinii şi repetării care o ameninţă prin formulă." După această precizare, teoreticianul revine la expunerea mai explicită a idealului unei arte de sinteză, în varianta *75 H. P.:* „De la cele dinţii cercetări D-l V. Brauner a fost preocupat de crearea unor noi şi personale raporturi de idei culoare linii." De fapt, articolul se dorea o invitaţie la expoziţia lui Brauner de la Maison D'Art, din Bucureşti, unde pictorul expunea creaţii ale sale de cele mai diverse orientări: „expresionism, cubism, constructivism", dar şi pictopoezie. Mai selectăm din textul articolului, pe lîngă calificativele superlative de reprezentant al „rasei marilor inventatori" şi „vestitori ai secolelor", cîteva trăsături ale artei lui, de descendenţă futuristă - se pare — expuse ca atare de Voronca, conştient sau nu: „Lepădarea de sentimentalism şi de logică e tocmai chezăşia acestei conştiinţe suprasenza-ţionale" şi „D-l Victor Brauner nu va îmbrăca niciodată academisme".
Iată, în fine, conţinutul ultimelor două pagini, dintre care penultima este dedicată în exclusivitate semnalării revistelor internaţionale de avangardă, cutumă, de acum, a tuturor publicaţiilor studiate.
Remarcam şi în alt loc legătura revistei cu trei publicaţii futuriste: *II Futurismo* (Milano), *Le Futurisme* (Milano-Roma) şi *Noi* (Roma). Apoi, în ordinea stabilită de redacţie, apar încă din acest prim număr şi - nu se ştie exact din ce motiv - singurul, următoarele titluri: *Buletin de l'ejfort moderne* (Paris), *Block* (Varşovia), *Cinema calandrier du coeur* (adresă neprecizată), *Abstrait* (Paris), *Der Sturm* (Berlin), *De Stijl* (Anvers), *Disk* (Praga), *EK* (Viena), *G* (Berlin), *Les Feuilles Ubres* (Paris), *L'Esprit Nouveau* (Paris), *Ma* (Viena), *Me'cano* (Olanda), *Manometre* (Lyon), *Merit* (Hanovra), *Stavba* (Praga), *Zenit* (Belgrad).


J


Şi ultimele anunţuri, extrem de interesante, care merită şi ele atenţie: volume în pregătire ce urmau să apară la o viitoare editură *75 H. P.* Ele n-au putut fi editate niciodată, dealtfel nici editura nu a luat fiinţă, însă cu ajutorul acestor ştiri putem reconstitui proiecte culturale ale momentului, care stimulau căutările şi în general, activitatea grupului: „La editura *75 H. P.* vor apărea în curînd: *T.S.F.* un volum de Stephane Roii (sic!) bois par Sthopp."[42]
Şi lista titlurilor continuă. Alte ştiri sînt redactate cu intenţii pur comice. Un al doilea anunţ, mult mai incitant din perspectiva lecturii noastre, se referă la un volum de pictopoezii *TX843* de Victor Brauner şi Ilarie Voronca, volum proiectat în 150 de pagini. In sfîrşit, era în pregătire un alt volum care păstra reminiscenţe dadaiste din practica scriiturii colective: *„Zero.* Un volum de versuri colective de Ilarie Voronca, Victor Brauner, Stephane Rholl (sic!), Miguel Donville."
Reclama pentru revista *Contimporanul* ocupa un loc special în pagina ştirilor culturale.
Victor Brauner era o personalitate poliedrică, aşa cum rezultă şi dintr-un alt anunţ, potrivit căruia pictorul avea să fie directorul unei noi reviste de avangardă, care s-ar fi numit — °o.
Ultima pagină şi cea mai colorată e un spaţiu dedicat reclamei publicitare. Culorile roşu, galben, negru alături de jocuri tipografice potenţează impresia tonică de fluenţă şi diversitate a informaţiei, rezultat al concepţiilor moderne din publicitate, un domeniu emergent pe atunci. Teoriile lui F. T. Marinetti despre scriitura tipografică au avut o semnificaţie premergătoare în această direcţie, care nu trebuie ignorată.
Două ştiri amplasate în pagină pe diagonală şi în direcţii de lectură opuse reprezintă reluări ale invitaţiei la expoziţia lui V. Brauner şi a noutăţii aduse în literatură de pictopoezie. A doua ştire este formulată în termeni greu de separat de inepuizabila retorică futuristă a maşinilor: „Atitudinile cele mai divergente se regăsesc universal fecundate în mişcarea pictopoetică, cuvinte şi culori primesc o nouă sonoritate senzaţia nu se mai pierde ci din contră ca diamantul taie cristalul privirilor şi al creierelor precum pneurile cauciucurile traversează aerul locomotive îşi varsă sîngele sau dulceţurile cărbune"[43].
O ultimă invitaţie face cunoscută expoziţia pictorului Victor Brauni Textul invitaţiei[44] este într-adevăr ingenios, recurgîndu-se pentru redactar



lui la termeni împrumutaţi din mai multe limbi. Ideea transmisă este că toată lumea de la mic la mare trebuie să viziteze expoziţia. Pare o invitaţie la circ sau la bîlci:
„Artişti atleţi copii bărbieri bebeluşi bolnavi de ficat cîmăţari literaţi gazometre [...] bolnavi închipuiţi sau adevăraţi nebuni medici copii bătrîni *hebammen* studenţi călugări femei acrobaţi epileptici academicieni pompieri genii *ăirnen* funcţionari profesori *gauner* banchieri TOATĂ LUMEA TOATĂ LUMEA TREBUIE SĂ

VINĂ SĂ VADĂ EXPOZIŢIA PICTORULUI VICTOR BRAUNER" etc.
Cei trei termeni apar subliniaţi, pentru că nu există în limba franceză, şi prin urmare, este imposibil să fie traduşi. Pare că există o anumită corespondenţă sonoră între ei. E oare o glumă a celui care a redactat textul? Diferenţele de spaţii dintre rînduri, mărimile variabile ale caracterelor tipografice, lipsa ostentativă a punctuaţiei fac din acest anunţ un alt eşantion de literatură tipografică.
V. 5. încerc să arăt ce a însemnat pictopoezia la *75 H. P.,* luînd ca termen de comparaţie o tehnică experimentală înrudită, exersată de futuriştii italieni în *tavole-lc parolibere.* Apoi voi extinde definiţia pictopoeziei la alte dteva experienţe vizuale, procedee echivalente într-o anumită măsură pictopoeziei, care au fost create şi au funcţionat în aceeaşi perioadă (deceniul 1-2 al secolului XX) în literatura avangardistă europeană. La o distanţă de aproximativ zece ani de la primele *tavole* futuriste, poeţii români se găsesc din nou în faţa unui proces de recuperare estetică.
Să ne întoarcem, deci, la paginile 9 şi 10 din *75 H. P.,* neanalizate la momentul prezentării revistei. Aceste pagini anunţă în premieră absolută un procedeu original de a scrie poezie, necunoscut pînă atunci de literatura avangardistă românească, orientat esenţial către dimensiunea plastic-vizuală a scriiturii: „comoda şi suculenta pictopoezie cu sori de acid sulfuric", cum a definit-o Mihail Cosma într-un articol deja citat.
Autorii primei pictopoezii - *Pictopoezia Nr. 5721* - Victor Brauner & Ilarie Voronca sînt şi teoreticienii ei[45]. Ei au dat pictopoeziei o definiţie aparent tautologică, dar din care rezultă cu claritate ineditul formulei: nu


doar pictură, nu doar poezie, ci o tehnică complexă la interferenţa celor doua, o tehnică-colaj în formula căreia vizualul ocupă locul esenţial:
„Pictopoezia nu e pictură Pictopoezia nu e poezie Pictopoezia e pictopoezie."
Deasupra acestei definiţii sintetice regăsim chiar în mijlocul paginii, încadrată într-un pătrat, o operă compozită, executată cu ajutorul a diferite nuanţe de roşu, galben, maro, roz. Planşa reprezintă un stadiu pictopoetic în care cuvintele, tipărite cu sau fără efecte speciale, se suprapun unor forme geometrice întrerupte, împrumutind tente incerte, care ezită între culoarea lor iniţială şi cele ale spaţiilor intersectate. în imagine se realizează o perfectă întrepătrundere a tuturor elementelor, a contiguităţilor reciproc aderente. Două inscripţii ies în relief: „KODAC" şi „NEVAPLUS", nume de reclame, legate de universul publicităţii produselor de consum. Un al doilea cuplu de termeni se poate forma din cuvintele „filtrare" şi „ideoplastie", sugerînd ideea sintezei dintre cuvinte şi elemente plastice, cunoscută şi pictorilor italieni, autori de *tavole parolibere* futuriste. In sfîrşit, cuvintele „camion" şi „ascensor" alcătuiesc o ultimă pereche terminologică care trimite spre cîmpul semantic al vitezei şi al maşinismului. Pe pagina următoare apare *Pictopoe^a 384,* operă a aceloraşi doi autori. în afara careului dreptunghiular care încadrează ilustraţia, în stingă şi în dreapta apar cîte două liste de cuvinte care pot interacţiona cu cele din careul aflat în centrul imaginii. De exemplu, „colegramme" (trimitere evidentă la caligramele lui Apollinaire, dar şi la colaje) se întîlneşte semantic cu „joue par intervalles", „abstract", „ritm", „simultaneism", „sinteză". „Izomer" cu „cerveau acetilene", „Osram „cu „vocabular", „manej", „nichelează" cu „mecanism" etc. Aceleaşi zone tematice aflate la confluenţă: poezia şi vocabularul tehnologic al modernităţii. Conţinutul pictopoeziei, mai exact al pătratului ce o conţine, este realizat în alb şi negru, iar cuvintele de pe cele două margini sînt tipărite în roşu.
Prin urmare, ce sînt *tavole-le?* Cine a produs astfel de opere? Există argumente de ordin temporal-cronologic care ne permit să credem în influenţe ale lor asupra pictopoeziei?


După cum denumirea însăşi o indică, *tavola* este o pagină de literatură spaţială în care cuvinte, desene, inscripţii ce redau rostiri onomatopeice, numere şi tot felul de alte semne se întîlnesc într-o imagine unică. *Tavola* ca pagină astfel descrisă conduce în mod direct la fuziunea artelor. Spre deosebire de literatura română, unde scriitura tipografică este totuşi puţin ilustrată ca procedeu, literatura futuristă a produs un număr considerabil de astfel de opere, actualmente reunite în două volume antologice *Tavole parolibere futuriste (1912-1944)*[46], de unde am selectat cîteva pentru o posibilă comparaţie cu pictopoeziile româneşti.
în postfaţa de la sfirşitul volumului al doilea din *Tavole,* autorul Christopher Wagstaff aduce în discuţie două exemple semnificative indidnd, în acelaşi timp, şi modul cum ar putea fi „citite": „Un frumos exemplu este coperta lui Soffici pentru opera sa *Bif.* pictură sau poezie? O putem numi *colaj* şi putem spune că fiecare *tavola* trebuie să fie judecată individual, în funcţie de conţinutul ei semantic. Soffici şi Carrâ au fost creatorii cei mai importanţi ai acestor *colaje.* Soffici mai ales, în perioada totuşi scurtă, a activităţii sale futuriste a realizat tonuri rafinate din juxtapunerea ariilor melodramatice, a publicităţii, a desenelor şi fragmentelor de poezie, astfel încît să producă un comentariu ironic şi afectuos adresat culturii contemporane. *Tavole-le* din seria *New York* de Depero socotite drept *colaje* verbale-tipografice-picturale sînt superbe. Aici mimesis-ul scriiturii nu este legat doar de cuvînt, ci blocuri întregi de scriitură alcătuiesc desene cărora semnificaţiile cuvintelor scrise le servesc drept comentarii: raportate la întreg, textele oferă astfel nivele diferite de «lectură»"[47]. Pînă aici nume cunoscute, menţionate de mai multe ori, prezente deseori în revistele româneşti de avangardă.
într-unui din textele prefaţatoare ale antologiei - *F. T. Marinetti din manifeste /F. T. Marinetti dai manifesti -*

Luciano Caruso prezintă o listă mai bogată a pictorilor autori de *tavole,* reluînd-o nemodificat pe cea întocmită de autorii manifestului *Arta tipografică din timpul războiului şi de după război / UArte tipografica di guerra e dopo guerra,* semnat de Marinetti, Trimarco, Scrivo, Bellanova şi publicat în 1943: „Au fost extrem de importanţi futuriştii Francesco Cangiullo cu al său *Alfabeto a sorpresa* ale cărui litere şi combinaţii de litere apăreau umanizate, transformate în peisaje, vorbăreţe sau burlesc zîmbăreţe Giacomo Balla cu dramele lui plastice de numere şi





nuanţe carnificate, vegetalizate şi metalizate Pino Masnata cu *Tavole-\e* sale *Parolibere,* impresionante simultaneităţi literar-plastice au fost Decisive coperta la *Ponţi sull'oceano* a poetului futurist Luciano Folgore concepută şi desenată de arhitectul futurist Antonio Sant'Elia şi *tavole-le* sinoptice parolibere la cărţile futuriştilor Marinetti Mazza Cavacchioli Buzzi Govoni realizate cu o întreagă gamă de caractere tipografice combinate de tipograful Cavanna şi este decisivă recenta revistă futuristă *Campo Grafico* a lui Enrico Bona la care colaborează aeropictorul futurist Andreoni Decisivă şi arhitectura internă construită din materiale variate* sau plastica murală inventată de aeropictorul cosmic biochimist Enrico Prampolini Decisivă aeropictura marilor aeropoeţi Farfa Masnata Sanzin Scurto Scrivo Aschieri Tullio D'Albisola Pattarozzi Tedeschi Averini Miletti Giardina Civello Pennone Bellanova Decisivă aeropictura marilor aeropictori Prampolini Benedetta Dottori Tato Craii Saladin Di Bosso Ambrosi Forlin Verosi Peruzzi Menin Andreoni Pozzo Fillia Caviglioni Decisive primele aeropicturi abstracte de Balla Boccioni Prampolini Depero"[48]. Aşadar o listă extrem de generoasă a autorilor de *tavole parolibere,* redactată retrospectiv, în 1944, cînd majoritatea acestor experimente era deja o realitate literară depăşită.

Perioada în care au fost create este un alt factor pe care se sprijină analiza următoare. O frecvenţă într-adevăr semnificativă a publicării *tavole-lot* s-a putut observa de fapt pînă în primii ani 1920, moment apropiat de cele mai consistente contacte avute de avangarda românească cu futurismul (1924-1925), şi îndeajuns de îndepărtat pentru a permite o asimilare detaşată, critică a lor.

într-un text important care deschide al doilea volum al antologiei -avînd meritul de a pune în discuţie şi alte probleme actuale în abordarea futurismului (reabilitarea creaţiei futuriste pornind de la reconsiderarea *tavole-loi parolibere* mai puţin cunoscute sau ignorate, precizarea naturii noutăţilor de prim ordin aduse de futurism) - îngrijitorii volumului sînt de părere că ar trebui respinse toate periodizările aplicate operei futuriste în ansamblul ei, de vreme ce unitatea de inspiraţie a întregii producţii se

In original „polimaterica". „Polimateria", „polimaterismo" sînt termeni mult utilizaţi de futurişti cu referire la artele plastice. 



concentrează în „acel prim nucleu originar de energie emanat între anii 1913-1915"[49]. Cu alte cuvinte, autorii îşi propun să evalueze curentul recurgînd nu la periodizări şi etape, ci fiind convinşi de deplina unitate de inspiraţie a tuturor creaţiilor, care au ca punct maxim de canalizare a energiilor momentul 1913-1915. De aceea, am încercat să selectez operele pe care le voi analiza, dintre cele create pe cît posibil în jurul acestei date, menţionînd altele ulterioare tocmai pentru a confirma sau infirma criteriul unităţii de inspiraţie.

Consider pictopoeziile şi *tavole-\&* futuriste două structuri literare echivalente, avînd în comun elemente atît la nivel tematic cît şi la nivel formal. Este un tip inedit de poeticitate, fondată pe principii de grafică şi punere în pagină. *Tavole-le parolibere* ca şi pictopoeziile se vor produsele unei culturi de masă vitale în măsură să reflecte valorile ei dominante. Reformulînd definiţia, aş spune că *tavola* este un „text" care foloseşte toate mijloacele de expresie vizuale şi literare, la această fuziune partddpînd culori, sunete, componente lingvistice, formule matematice, cuvinte deformate şi inventate, care alcătuiesc mai întîi de toate imagini. Totul devine limbaj, limbajul devine realitate. în cea mai mare parte a textelor, desenele nu substituie cuvintele ci le întăresc sensul, grafia păstrînd o relaţie mimetică faţă de semnificat. Acest set de caracteristici e exprimat şi într-un text semnat de Fortunato Depero, datat 1933, care poate fi considerat complementar precizărilor lui F. T. Marinetti referitoare la „revoluţia tipografică": „7. Revoluţia tipografică a adăugat poeziei noi frumuseţe picturală. 8. Cuvinte mari şi cuvinte mici; cuvinte verticale şi cuvinte orizontale; cuvinte oblice. Cuvinte culcate, cuvinte în picioare şi cuvinte răsturnate. Cuvinte rupte, cuvinte alungite, cuvinte repetate. Cuvinte modificate în funcţie de senzaţia exprimabilă. Cuvinte în spirală ca fumul ţigărilor. Cuvinte în fugă precum trenurile. Cuvinte izbucnind ca revolverele şi ca tunurile. Cuvinte plutind ca fluturii. Cuvinte care ning uşoare ca zăpada, care cad dese, dese, ca ploaia"[50].

încă o precizare: în literatura italiană *tavole-le* pot fi studiate într-o mare diversitate de specii: tipografice, caligrafice, alfabetice, narative, dramatice, ceea ce nu se întîmplă în cazul literaturii române, dar prima categorie este şi la noi ilustrată remarcabil prin pictopoezie.





Am notat în prima pictopoezie analizată prezenţa unor elemente care provin din universul dinamicii maşiniste. Apologia maşinii şi a vitezei constituie un subiect recurent şi în *tavole-\e parolibere,* dezvoltat în cele mai variate şi neaşteptate moduri.

Prima *tavola* la care mă voi referi face parte din ciclul *Zang Tumb Tumb* de F. T. Marinetti, datat 1914. Imaginea se doreşte o traducere paroliberă a unei stări de război (turco-bulgar), iar printre derutante notaţii onomatopeice, apare inscripţia „TSF" pe care o întîlnim şi-n manifestul-pictopoezie *Aviograma,* publicat în *75 H. P.,* avînd aceeaşi semnificaţie ca în această primă ilustraţie[51]. Tidul *Zang tumb tumb* este el însuşi o onomatopee care redă zgomotul unui proiectil lansat în aer, pe punctul de a exploda. Intr-o altă *tavola* din acelaşi ciclu, scriitura tipografică surprinde o altă variaţiune tematică la mitul vitezei, propusă în accepţia de nouă regulă poetică şi existenţială. Pentru a comunica cu mijloace grafice rostirea unui sunet prelungit, Marinetti repetă de un anumit număr de ori litera care corespunde sunetului respectiv. De exemplu: „vivaaaaAAA ii futurismo"[52]. Textul poate fi considerat şi manifest poetic.

Fortunato Depero este autorul unei *tavola,* care reprezintă o sferă împărţită în două emisfere, confecţionate din mici fragmente de ziare. Avem de-a face cu o *tavola tipografica.* Cuvintele cheie sînt tipărite cu caractere mult mai mari decît cele normale, conţin mesajul principal: exaltarea potenţialităţilor obiectelor mecanice. „Maşina este stilul de oţel"[53]. Mai există şi o inscripţie de tipul „Dea-Macchina" care ar putea fi considerată un echivalent vizual pentru ideile expuse în manifestul La *nuova religione morale della velocità. Tavola* e inclusă în ciclul *Depero futurista,* (Milano, 1913-1927). O specie inedită de *tavo le* - cele narative - apare ilustrată de acelaşi Fortunato Depero prin planşa *Tramvai* din ciclul omonim. Este vorba de trei momente ale „întîmplării", rezumate grafic cu nonşalanţă comică şi indicate ca atare prin trasarea unor bare verticale pe suprafaţa paginii[54]. Primul moment: stare de repaus - o persoană mănîncă liniştită. Doi: îşi aminteşte că trebuie să ajungă la o întîlnire şi ia repede tramvaiul. Se înfiripă un dialog între persoană şi tramvai, „reprodus" cu ajutorul onomatopeelor. Trei: se întâmplă un accident.

In ilustraţia *Excursie mîntuitoan / Gita redentrice,* din ciclul omonim, Binazzi aruncă în pagină toponime, nume de străzi, cuvîntul de ordine





„velocità" repetat, sau compusul „vitaforza", împreună cu termeni din sfera semantică a universului maşinist, „parfum de fier topit + bitum", cu scopul explicit de a-i opune „ încetinirii" şi altor termeni apropiaţi ca sens, prezenţi în „text"[55].

într-o *tavola* celebră, semnată de Cesare Simonetti, *Tren în fugă I Treno in corsa,* din ciclul *Nuovi poeţi futurişti INoi poeţi futurişti* (Milano, 1925), se recurge la litere pentru a reprezenta numai cu ajutorul înşiruirii lor, un tren [56]

M. Betuda publică în 1916, la Florenţa, o planşă cu totul *neobişnuită,* începînd chiar de la titlu, *Cîine + boi /Cane + buoi.* Se reface în stil paroliber opoziţia mult discutată de Marinetti între viteză, reprezentată aici de **dini,** şi lentoare, reprezentată de boi[57]. Cu ajutorul unor extravagante jocuri de litere autorul ordonează pe pagină în dreptul vitezei determinanţii: „forţă inteligentă", „energie", „agilitate", „ateism", „eroism", iar de partea cealaltă, „stupefacţie", „indolenţă", „calm", „surd", „gol".

L. De Nardis publică în aceeaşi revistă[58], însă un an mai tîrziu, o planşă cu tidul *întrepătrundere /Compenetra^ione.* Este vorba de o *tavola olfattiva.* Pe diagonală pictorul scrie oblic cu majuscule de mari dimensiuni enunţul: „Miros de benzină al automobilului în cursă". Mesaj scurt, percutant, sugestiv.

Iată o ultimă ilustrare la tema vitezei printr-o *tavola* de Piero Gigli (pseudonim Jamar 14) - *Zgomotele multiple ale unui tren în fugă / Polirumori di un treno in fuga,* reţinută inedită de autorii antologiei şi datată 1917. Obiectul vizual propriu-zis constă din repetarea consoanelor t, r, u, dispuse pe pagină în aşa fel încît să figureze un tren[59]. Fumul scos de locomotivă este indicat literalmente, adică scriind sinuos deasupra trenului propoziţia: „Umbra fumului clar obscur diluîndu-se în cîmpie" („Ombra di fumo chiaro scuro diluentesi nella campagna").

Trecem la o altă temă comună atit pictopoeziei cît şi *tavole-lot* -autoreprezentarea scriiturii tipografice.

Paolo Buzzi prezintă în lucrarea *Bombardamento aereo*[60], din ciclul *Parole, consonanţi, vocali, numeri in liberia* (Milano, 1915), un spectacol exuberant al literelor, cifrelor, semnelor de punctuaţie disparate, dispuse în raze de cerc sau unghiuri. Există apoi o serie de alte cîteva *tavole* la temă de acelaşi autor, selectate în antologie din ciclul *L'Elisse e la spirale,*





*film + parole in liberia* (Milano, 1915). E vorba de compoziţii grafice foarte finisate şi complexe, adevărate viniete. într-una din ele, marginea de sus a figurii este decorată cu formule matematice, iar în interior regăsim bucăţi de portative muzicale[61]. Constatăm la acest autor o preocupare constantă pentru efecte de simetrie, ajungînd să creeze figuri geometrice care par realizate cu instrumente speciale de desen tehnic.

Operele din ciclul J3IF *ZF +18 simultaneità e chimismi lirici* de Ardengo Soffici reprezintă o modalitate mai elaborată de autodefinire a scriiturii tipografice. Autorul trece la suprapunerea decupajelor din ziare, realizînd colaje jurnalistice. O *tavola* îşi conţine chiar titlul: *Tipografia*^2. Nu este decît un joc de-a literele aruncate pe pagină care nu-şi propun să indice altceva decît simpla lor existenţă în spaţiul tipografic.

Tot un fel de definiţie a literaturii tipografic-spaţiale încearcă să ofere şi Fortunato Depero în *Poesia rumorista,* din 1916, preluată în antologie ca inedită[63]. O mare parte a textului, bătut la maşină, constă în asocieri de litere

care nu conduc însă la nici o semnificaţie. Se pare că este vorba totuşi de un document administrativ, avînd precizată data redactării şi locul de unde va fi expediat. Am observat în mai multe rînduri că aceste definiţii polemice ale literaturii nu mai au în vedere unităţi frastice şi nici măcar cuvîntul. Demersul polemic ia ca unitate de referinţă litera şi problema aşezării ei în pagină.
Futuriştii mai propun şi o altă specie inedită de produs editorial, spectaculoasa *carte de tablă IU libro di latta.* Marinetti a protestat în repetate rînduri împotriva formei editoriale tradiţionale a cărţii. Bruno G. Sanzin, autorul unui articol reluat în antologie, intitulat *II LJbro di Utolatta,* consemna o revoluţie în domeniul editorial, alta decît cea proclamată de Marinetti, dar la fel de originală: „Tullio D'Albisola a ştiut în schimb aproape pe neaşteptate să realizeze o excepţională publicaţie pe foi de tablă, bucurîndu-se de susţinerea dezinteresată a atelierelor «Iito-latta» din Savona, care s-au oferit voluntar să execute această ediţie foarte colorată." Apoi, autorul subliniază intenţia subversivă, care stă la baza unui asemenea proiect editorial: „Nimic mai potrivit decît metalul putea să fie ales pentru a prezenta în formă adecvată cele mai originale cuvinte în libertate ale dinamicului Marinetti. [...] O carte de tablă necesită o prezentare specială, care să pună pe deplin în evidenţă caracteristicile ei cu totul deosebite de


producţia editorială obişnuită".[64] Cartea conţinea 14 „foi", iar cronicarul se grăbeşte să menţioneze calităţile unei asemenea ediţii, chiar dacă cititorului îi pot părea cu totul fanteziste: este igienică, nu produce umezirea degetelor cînd este răsfoită, nu ia foc. în cercul colegilor futurişti se pare că experimentul a fost agreat, căci Marinetti însuşi îi dedică un articol, *Prezentare / Presenta^one,* inclus în aceeaşi antologie. Ca şi *tavole-le parolibere,* cartea de tablă reprezenta o sfidare a regulilor editării. Să amintim în acest context faptul că redacţia *75 H. P.* anunţa în cadrul marelui laborator de pictopoezie lecturi de texte scrise pe ziduri, un procedeu de înţelegere a rolului scriiturii tipografice care produce la rîndul lui anumite perplexităţi.
O ultimă temă extrem de importantă printre cele ilustrate de *tavole-le parolibere* şi nu mai puţin de pictopoezie se referă la sfera mondială a informaţiei şi publicităţii. Ambele pictopoezii analizate conţineau nume de mari firme comerciale: în prima apărea sigla „Kodak", firmă internaţională de produse fotografice, în a doua, „Osram", firmă de produse electrice.
O superbă operă a lui C. Carrâ, *Dipinto parolibero (festa patriotica),* e în realitate o planşă care reprezintă sfera mondială a informaţiei, alcătuită din mii de decupaje din ziare şi reviste, dispuse centrifug şi brownian[65]. Se pot distinge în interiorul sferei titluri precum *~Lacerba, Echi, Tokio, Sports, Zang Tumb Tumb.*
F. Cangiullo este autorul unui afiş publicitar straniu şi amuzant, care anunţă un spectacol cu un singur personaj în distribuţie. Prezentarea acestuia sună în felul următor: „Protagonistă Francesca Bertini femeie care nu există, apariţie, spectru, reclamă înfricoşătoare. Dar unde e? Unde locuieşte? De unde vine această umbră somnambulă?" La sfîrşitul reclamei, într-un chenar, apare scris sloganul publicitar „Arrivederci e Grazie".[66] O *anti-reclamă,* am putea spune, întrucît nu sînt precizate datele, orele la care are loc reprezentaţia, sau despre ce fel de spectacol e vorba. Reţinem de asemenea o operă aparţinînd pictorului Gino Cantarelli, *Parole in hbertă,* care conţine tocmai sigla *75 H.P,* un simbol al forţei şi al curajului estetic[67].
O primă concluzie care rezultă din această paralelă între pictopoezie şi *tavole-le parolibere* futuriste ar fi următoarea: cuvintele în libertate devin *tavole parolibere,* adică adevărate tablouri de privit, înainte de a fi compoziţii literare de citit sau de recitat. Acelaşi lucru se poate constata în cazul


revistei *75 H. P.* Se poate spune că pictopoezia şi *tavole-lc* ilustrează aceleaşi teme — mitul maşinismului, autoreprezentarea scriiturii tipografice, tematdzarea sferei informaţiei şi publicităţii. Pictopoeziile sînt compoziţii extrem de concentrate, cuprinzînd uneori toate temele menţionate chiar într-o singură operă. In schimb, *tavole-lt parolibere* nuanţează o tematică de ordin mai general, într-o varietate de forme.
In continuare, voi încerca să lărgesc aria tipologică a experimentelor literare prezentate pînă acum la alte creaţii afine, păstrînd ca gen proxim dimensiunea lor vizuală. Unul dintre prefaţatorii antologiei *Tavole parolibere futuriste,* Luciano Caruso, mărturiseşte că a operat el însuşi o lărgire a genului, incluzînd în cele două volume şi imagini de coperte ale unor cărţi ilustrate de pictorii futurişti. Autorul se gîndea probabil la reclamele publicate în revistele futuriste, în legătură cu materiale care urmau să fie găzduite în paginile lor sau pur şi simplu la anunţurile dedicate evenimentelor editoriale, teatrale etc. Intîlnim într-adevăr o reclamă la un spectacol pus în scenă după textul lui Marinetti *Zang Tumb Tumb,* care privilegia aspectul plastic. Reprezentaţia se juca la Teatro Tragico di Pompei[68]. *Tavola realizată* de F. Cangiullo a reprezentat afişul spectacolului.
Un alt exemplu este şi coperta concepută de T. D'Albisola, celebrul *libro di latta /cartea de tablă,* purtând un titlu la fel de spectaculos ca obiectul însuşi: *Cuvinte în libertate futuriste, olfactive, tactile, termice /Parole in libertăfuturiste, olfattive, tattili, termiche* în ediţia Savona, Roma, 1933.
Există şi-n literatura română de avangardă cîteva exemple, care se îndepărtează mai mult sau mai puţin de la sensul strict al pictopoeziei. Menţionez, în primul rind, pagina de anunţuri culturale şi pagina reclamei din *75 H. P.* , şi tot conţinutul grafic al revistei, care o individualizează printre ofertele de modele jurnalistice culturale ale avangardei româneşti, cu o singură excepţie care nu reprezintă totuşi un echivalent: ilustraţia grafică a

*Integralului,* realizată de pictorul M. H. Maxy. Era singura revistă care schimba număr de număr coperta. De altfel, M. H. Maxy este şi ilustratorul cărţii lui Ion Călugăru, *Paradisul statistic,* seria de imagini propuse cu această ocazie apărînd şi în numărul 10, din ianuarie 1927 al *Integralului^.* Cazul *75 H. P.* rămîne însă unic în literatura română de avangardă şi poate că ar trebui privit din acest unghi de vedere ca o mostră de literatură tipografică, spaţială, în 16 pagini. 

Rămînînd în zona ilustraţiilor de carte, să amintim şi anunţul din ultimul număr al *Integralului,* referitor la apariţia volumelor lui Ilarie Voronca: *Colomba,* ilustrat cu două portrete de Robert Delauney şi copertă de Sonia Delauney (notaţiile acestea apar şi pe exemplarele din epocă ale volumelor) şi *Ulise,* avînd pe una din primele pagini un portret de Marc Chagall[70].
O altă specie de *paroliberism* este reprezentată de *tavole muscali,* „ilustraţii" în care se introduc fragmente de partituri muzicale. E vorba de *tavole* precum *Tabela extensiei diferitelor intona-şgomote* /Tabella dell'estensione dei vâri intonarumori* şi de *Tretnrea unui oraş /BJsveglio di una città,* extrase din ciclul *Uarte dei rumori,* de Luigi Russolo, publicat din 1916. în al doilea volum al antologiei, în secţiunea consacrată documentelor, apare reprodus, în schimb, un fragment teoretic al autorului, intitulat *Grafia enarmonica,* în care Russolo expune conceptele de „continuitate dinamică" şi dinamism fragmentar". Se mai propune un sistem de subdiviziuni ale semitonului încă nedescoperite şi pe care în viziunea autorului, numai „muzica enarmonica" le-ar putea intona[71].
Experimentalismul muzical ilustrat de *tavole* făcea progrese remarcabile. In primul volum din *Tavole parolibere futuriste,* apare o execuţie a lui F. Balilla Pratella, din ciclul *Musica futurista rivolu^ione per pianoforte*[12], publicat în 1912. Din al doilea volum, mai selectăm alte asemenea lucrări semnate de F. Cangiullo: *Gita di piacere* din ciclul *Poesia pantagramata,* Napoli, 1923, o alta scrisă în limba franceză şi tradusă de F. T. Marinetti, *Alee Giulio Cesare,* în *Poesia,* şi o a treia din ciclul *Finale di una partitura strawinskjana,* apărută iniţial în revista *Poesia.* In fine, o creaţie a unui autor bine cunoscut de avangardiştii români, F. Casavola, fragment din baletul *Piedigrotta*[7i], apărut în *Noi,* în 1923.
F. Casavola fusese prezent în *Integral,* cu un articol citat în capitolul precedent, *Atmosferele cromatice ale mujicei* şi cu teoria sa despre „muzica vizuală"[74]. Anunţul referitor la spectacolul lui Miguel Donville din *75 H. P.* este, prin ingeniozitatea propunerilor conţinute, un pandant la muzica futuristă: „Colaboratorul nostru inginerul chimist Miguel Donville mare
Cuvîntul original nu există înregistrat în dicţionarele limbii italiene, dar fiind vorba de un termen futurist important, l-am tradus literal.



dansator de step şofer şi excroc va da în cursul lunii decembrie la Paris, Barcelona şi Bucureşti o mare reprezentaţie de CABLOCARDOSTEPP în ritm de PICTOPHONISCHEN". Iată că una dintre cele mai incitante invenţii ale lui Victor Brauner, pictophon-ul, intra şi ea în tipologia experimentală pe cate intenţionam s-o extind.
Acestea au fost tipurile de pictopoezie şi de *paroliberism* iniţiate de reprezentanţii *75 H. P.* şi de pictorii futurişti, genuri înrudite, în mod cert. Am putea compara aceste noi moduri de a face literatură cu alte manifestări avangardiste europene: mai întîi cu *poezia cinetică,* din definiţia lui Nicolas Schoffer, extrasă de autorii studiului *Les Avant-gardes litteraires au XX sihle* din cartea lui Schoffer, *Le nouvel esprit artistique:* „Verbul, sunetul, mişcarea, spaţiul, lumina, culoarea vor forma, contopindu-se, structuri cu multiple contrapuncte într-o arhitectură cizelată şi simplă în acelaşi timp, fără început şi fără sfîrşit"[75].
Un alt termen de comparaţie ar putea fi *poezia permutaţională,* în accepţia căreia conţinutul semantic al poemului se găseşte într-o evoluţie perpetuă. A mai fost definită ca poezie *potenţială,* creată sub sigla Oulipo, celebru grup experimental preocupat să descopere infinitatea de forme şi structuri virtuale din interiorul limbajului. Discontinuitatea rămîne fundamentală în cazul acestor tehnici poetice, fiind mereu absorbită de o mişcare continuă, care dinamizează şi traversează totalitatea textului poetic. Fragmente complementare se contopesc într-un ansamblu mereu instabil. Mallarme intuise o parte dintre aceste fenomene, cînd scria despre „subdivisions prismatiques" sau „fragmentation en sequences eclatees". Acţiunea aceasta de a reordona, reaşeza perpetuu componente poetice sau plastice devine prin ea însăşi generatoare de sens.
Şi *poezia letristă* avea puncte convergente cu toate aceste aspecte. Modelul ei teoretic propunea ca în literă să se reunească, precum într-o structură complexă, aspectul figurativ, plastic, spaţial şi aspectul conceptual, referenţial al limbajului. De aceea poezia letristă a fost numită „imediat semnificantă", punîndu-se accentul pe caracterul de „totalitate formală" a literei sau a semnului[76].
O observaţie care priveşte receptarea *paroliberismului* în literatura italiană ar fi poate utilă pentru înţelegerea rezistenţei iniţiale a criticii la experimente literare de acest tip. Luciano Caruso şi Stelio M. Martini, 

propunîndu-şi să reabiliteze futurismul în anii 70, comentează şi resping criticile nefondate aduse printre alţii de R. Jaccobi, într-un studiu din 1968, intitulat *Poesia futurista italiana.* Autorul era de părere că teoriile lui Marinetti despre *paroliberism* nu interesau nici chiar pe futurişti, care au scris puţin şi abia după primul război

mondial au reluat scrisul în această manieră, sfîrşind prin „împotmolirea definitivă într-o atmosferă cenuşie"[77], îngrijitorii volumelor *Tavole parolibere futuriste* resping violent acuzaţia, oferind un răspuns detaliat: „Şi pentru a sfîrşi cu inexactităţile jacobbiene, vom adăuga că mult mai mulţi dedt o singură pereche de poeţi din prima antologie au compus *tavole parolibere,* dar nu este neapărat un caz că cel care a încetat imediat să scrie a fost «unul dintre cei mai mizeri locuitori ai acelui condominiu», Luciano Folgore, căruia i se datorează nu mai mult de trei, patru tentative nefericite de *tavole.* în schimb, alţii vor continua să compună *tavole* foarte frumoase, fără să luăm în calcul faptul că între 1913 şi 1915 altele şi mai frumoase s-au datorat vigurosului grup Balla, Boccioni, Carrâ, Soffici, Depero (nesocotind multe dintre tablourile şi colajele lor, presărate cu litere, cuvinte, semne grafice şi numerale) şi fără să ţinem cont că pînă în 1917 (avînd în vedere încetinirea pe care războiul a impus-o în acei ani) erau încheiate şi văzuseră lumina tiparului experienţele cele mai importante ale lui Meriano, Mazza, Volt, Gigli (Jamar 14), Venna, Morpurgo şi mai ales cele ale lui Cangiullo. Nici vorbă ca Marinetti să trebuiască să aştepte perioada de după război pentru a încerca să educe «slaba mînă de oameni în al cărei cenuşiu se va împotmoli futurismul pentru totdeauna». Din contră, după război, Marinetti se va găsi în faţa unei situaţii complet noi, începînd să-şi simtă spatele acoperit de toată experienţa futuristă realizată pînă atonei".[78]

Autorii explică în continuare evoluţia ascendentă a futurismului care, în 1919 reia publicarea *Ediţiilor de Poezie /Edi^ioni di Poesia,* întreruptă din cauza războiului, după publicarea *Artei zgomotelor /L'arte dei rumori* de Luigi Russolo. Apare în 1920, *Firmamento* de Armando Mazza, cu o introducere de F. T. Marinetti, care-şi exprima satisfacţia că „în fiecare zi numărul marilor editori care găzduiesc şi caută operele futuriştilor creşte". Autorii mai notează că Marinetti intenţiona să rezerve pentru „Ediţiile futuriste de Poezie" operele exclusiv futuriste, care, din cauza violenţei şi a experi-mentalismului, pe de o parte, şi a problemelor tipografice pe care le pun,





pe de alta, nu pot fi publicate de alţi editori. în concluzie, îngrijitorii celor două volume replică ironic criticului R. Jacobbi, că, după cum se poate constata, în 1920, nu se vedea încă nici urma acelei presupuse atmosfere gri „în care avea să se împotmolească futurismul pentru totdeauna".

V. 6. Cîteva observaţii cu privire la legăturile futurismului cu dadaismul. Semnalasem în *75 H. P.* probabile trăsături dadaiste reperabile în diferite materiale analizate. Recurg mai întîi la anumite mărturii şi documente care evidenţiază relaţia futurismului italian cu futurismul rus. O contribuţie apreciabilă în acest sens o aduce Dumitru Bălan, în articolul *Tristan Ţigara şi futurismul rus*[19]. Remarcăm faptul că atît manifestele futuriste ruse, din care autorul citează diverse fragmente, contemporane cu cele mai importante texte iconoclaste ale colegilor italieni, precum *O palmă pe obrazul gustului public* (1912), *Duceţi-vă la dracu!* (1913), cît şi textele fundamentale ale lui Tzara, *La premiere aventure celeste de Monsieur Antipyrine* (1916) şi manifestele dadaiste din 1918-1920 şocau prin sfidarea şi incisivitatea descătuşate împotriva vestigiilor culturale ale trecutului. La propunerea scriitorilor D. Burliuk, A. Krucionîh, V. Maiakovski şi V. Hlebnikov, Puşkin, Dostoievski, Tolstoi urmau a fi aruncaţi „de pe nava contemporaneităţii" (O *palmă pe obraji gustului public).* Pe de altă parte, în 1918, în *Manifest Dada,* Tzara afirma că dadaismul va realiza „abolirea oricărei ierarhii şi a oricărei ecuaţii sociale". In plus, există cîteva savuroase însemnări despre scandalurile de la întîlnirile futuriştilor cu publicul şi cu poliţia din oraşele Rusiei şi ale Ucrainei dinaintea revoluţiei din 1917, dar şi unele note referitoare la manifestările aceloraşi tineri iconoclaşti din primii ani ai puterii sovietice. Dinamitarea convenţiilor sociale şi estetice este nodul de legătură între cele două zone distincte ale continentului, între manifestările frondiste ale poeţilor futurişti ruşi de la Moscova, în turnee la Petersburg, Harkov, Odesa, Chişinău, Tbilisi etc. şi ale dadaiştilor care insultau şi lăsau perplexă asistenţa în timpul seratelor de la „Cabaretul Voltaire" la Zurich şi apoi în săli şi galerii de artă la Paris. Deşi în manifestul dadaist din 1918 Tzara se delimita de alte mişcări literare („Noi nu recunoaştem nici o teorie. Destul cu academiile cubiste şi futuriste, laboratoarele de idei formale"), în practică, cum am mai spus, poetica dadaistă avea în comun 



o serie de aspecte cu cea futuristă. în *La premiere aventure celeste de Monsieur Antipyrine,* cînd Tzara recurgea la dezinvoltele „cuvinte în libertate", conferindu-le sonorităţi onomatopeice, el se adecva mai precis cercului futuriştilor ruşi, care teoretizau limbajul transmental *%aum.*

Futuriştii ruşi (ca şi cei italieni, care-i depăşesc în această direcţie), dar şi dadaiştii creează opere de sinteză la confluenţa dintre literatură, pictură şi teatru. Mulţi dintre poeţii futurişti ruşi s-au îndreptat spre poezie studiind mai întîi în şcoli de artă plastică: V. Maiakovski, D. Burliuk, S. Bobrov, V. Hlebnicov, K. Bolşakov.

Una dintre imaginile istorico-literare cele mai cuprinzătoare privind raporturile lui Tristan Tzara cu dadaismul italian o datorăm unei părţi a operei criticului Giovanni Lista. Dar să ne oprim o clipă asupra unuia dintre articolele semnate de Giovanni Lista, apărut în publicaţia *Caietele Tristan T%ara.* Autorul prezintă profilul unui aşa-numit curent italian dadaist, format din scriitori iniţial futurişti. Nu voi face dedt să rezum pe scurt acest articol, în care se analizează în mod riguros şi coerent relaţia dadaismului cu futurismul italian. Autorul afirmă că s-a putut vorbi de un dadaism italian odată cu pătrunderea primelor texte dadaiste în Italia şi a primelor contacte reciproce. Giovanni lista subliniază aici rolul lui Alberto Spaini, tînăr poet italian, prieten cu Prezzolini şi Soffici şi admirator al lui Marinetti. Tzara publică poezii în revistele futuriste italiene adresîndu-se lui Raimondi, Evola,

Prampolini, Meriano, dintre care multe rămîn inedite. Poemul *Droguerie-consdence* apare în revista *Cronache Letterarie,* la care este redactor şi Prampolini. Autorul mai notează legat de această etapă că, după spusele unui redactor de la *Cronache Letterarie,* poezii ale lui Tzara ar mai fi apărut în revistele *La Folgore, Humanitas, Avanscoperta, La Brigata, La Scalata,* apariţii care nu pot fi confirmate de cercetările efectuate. într-adevăr, după consultarea acestor reviste, putem afirma cu certitudine că nu se găsesc poezii de Tzara în paginile acestor publicaţii, ci doar anunţuri despre difuzarea unor opere ale scriitorului în alte reviste italiene. Dar despre toate aceste raporturi între dadaişti şi futurişti, mă voi ocupa într-un alt studiu. Autorul articolului *Tristan T^ara si dadaismul italian* / *Tristan T^ara et le dadai'sme italien* face şi o altă precizare utilă: receptarea poemelor lui T. Tzara în Italia s-a făcut pe terenul sensibilizat de futurism. în perioada de criză din anii războiului, centrul gravitaţional al futurismului se mută de la


Milano la Roma, unde mişcarea va fi animată de Balla, Bragaglia, Prampolini, într-un context mai internaţionalist. Practic, momentul de fuziune al „dadaismului italian" e legat de personalitatea poliedrică a lui Enrico Prampolini. în plus, articolul conţine informaţii extrem de preţioase despre statutul revistei futuriste *Noi,* fondată în 1917, de Prampolini şi Sanminiatelli. Prevalîndu-se de colaborarea poeţilor Arp, Janco *{alias* Marcel Iancu), Meriano, M. D'Arezzo, Tzara, Cendrars etc, prima serie a revistei poate sta alături de *Cabaret Voltaire* şi de numerele din *Dada* ca document al perioadei dadaiste italiene care se încheie la 1918. Giovanni Lista o caracterizează astfel: „Revista lui Prampolini prezintă aceleaşi incertitudini, acelaşi aer de *bric-â-brac,* aceeaşi deplină libertate policentrică şi multicoloră ca şi revistele de la Ziirich"[80].

O altă legătură între celor două curente se stabileşte prin corespondenţa Tzara - F. Meriano, autor care publicase volumul său de „cuvinte în libertate" dedicat lui Marinetn", *Ecuator nocturn /Equatore notturno,* în „Edizioni futuriste di «Poesia»". Pasionat de poezia tipografică, Meriano realizează prin tipul de scriitură pe care îl practica, tentative de spaţializare a poeziei. Dar aceasta este şi una din preocupările revistei *Dada.* Luînd contact cu Tzara, acesta îi va publica în *Dada I* poemul *Walkiria.*

Al treilea nume al acestui prim val de poeţi itaieni, dadaişti-futurişti, selectat de Giovanni Lista, este Gino Cantarelli, care-i declara lui Tzara într-o primă scrisoare că „aparţine futurismului". Cantarelli şi Evola aveau să semneze un text protestatar la adresa futurismului, *Dada souleve tout* (1921), prin care renunţau la poziţiile lor anterior futuriste.

Enumăr la finalul acestei secţiuni cîteva „întîlniri" dadaiste, care au avut loc în Italia, şi care dovedesc că a existat un dadaism italian, grefat pe un fond puternic de provenienţă futuristă: la 15 aprilie 1921, are loc vernisajul Expoziţiei Dada, la care expun Cantarelli, Fiozzi, Evola. Programul serii mai cuprindea recitări de poeme scrise de Evola, Tzara, Aragon, Cantarelli şi execuţii muzicale din Aurie, Schonberg, Stravinski. Arturo Ciacelli inaugurează la Roma, în mai 1921, un Cabaret-Galerie „Grotte dell'Augusteo", printr-o expoziţie de tablouri şi manifeste dadaiste compuse de Evola. O serată memorabilă dada avusese loc pe 9 mai. începuse cu performarea simultană pe trei voci a poemului *Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* de Tzara, cu acompaniament, dans şi alte


obişnuite performanţe. în aceeaşi sală, pe 18 mai, Evola recită poemele sale şi pe 15 iunie, într-o altă serată, are loc performarea poemului simultan pe patru voci *La parole obscure du pajsage interieur,* urmată de noi recitări din poeme de Tzara, Picabia, Ribemont-Dessaignes şi de nelipsitele execuţii muzicale. în sfîrşit, pe 16 mai 1921, Evola ţine o conferinţă despre dadaism în Aula Magna de la Universitatea din Roma, unde citeşte şi *Manifestul Dada 1918,* iar în iulie anunţa public încetarea oricărei activităţi dedicate dadaismului. Etapa dadaismului italian se încheia aici.

Dar înainte de a vorbi despre acest final, să ne oprim o clipă asupra figurii lui Julius Evola care s-a aflat, spuneam, pentru o vreme, în cercul poeţilor dadaişti alături de alţi colegi futurişti italieni. Evola este un caz cu totul special în rîndul futuriştilor dadaişti, iar simpatiile sale dadaiste pot fi înţelese numai dacă avem în vedere şi celelalte faţete pe care le revelează opera sa. Iată o scurtă, dar pertinentă caracterizare a autorului, decupată din *Prefaţa* Barbarei Zandrino la cartea sa, *Formele dezordinii. Eseuri despre Campana, Evola, Fillia, Penna /Le forme del disordine. Saggi su Campana, Evola, Fillia, Penna.:* „în compoziţiile abstracte şi dadaiste (în care alegoriile, simbolurile, metaforele fac întotdeauna aluzie la misterul metalului, la doctrina ermetico-alchimică) Evola supune cuvîntul procesului metamorfic al [acelui, *n. m., E.D.] solve et coagula* etapelor şi tehnicilor transmutării ermetico-alchimice experimentînd *ideea* unei literaturi ca elaborare a noi elemente de cunoaştere, de posesie şi de scriitură a universului prin intermediul cuvîntului. în aventura metamorfică, Evola eliberează cuvîntul de conţinuturile raţionale şi codificate, de suprastructura semnificaţiilor, exploatează potenţialitatea prezentă în materia scriiturii, operind asupra corporalităţii şi a fizicităţii ei, coboară pînă în matricele limbajului, în magma fonică a pre-limbajului"[81].

Citind diverse însemnări despre poetică ale lui Evola, observăm că dadaismul corespunde, în accepţia sa, unei concepţii mult mai largi despre artă. Eseul *Arte Astratta,* publicat în 1920 pentru Collection Dada, de Editura Maglioni e Strini din Roma, în apendice la *Saggi sull'idealismo* (reluat apoi în paginile pe care Evola le scrie în prefaţa la retipărirea poemului *La parole obscure dupaysage interieur* şi a culegerii de poezie intitulată *Raâga Blânda),*

constituie o amplă şi complexă declaraţie de poetică, o punctualizare istorică şi o reformulare individuală a poziţiilor abstracte şi dadaiste.


Mai întii, trebuie să precizăm că pentru Evola, cel din studiul din 1920, apropierea de dadaism se face pornind, pe de o parte, de la natura spirituală a artei, „de la elaborarea dezinteresată, cerută de o conştiinţă superioară a individului, transcendentă şi, de aceea, străină de cristalizările pasionale şi de experienţa vulgară" iar, pe de alta, de la punerea în relief a caracterului iniţiatic al sentimentului estetic. Desprindem — deci — din afirmaţiile autorului, ideea că numai prin dadaism arta a atins soluţia spirituală: „Ritmuri ilogice şi arbitrarii de linii, culori, sunete şi semne care reprezintă doar semnele libertăţii interioare şi ale profundului egoism atins; care sînt autosuficiente; care nu vor să exprime nimic în mod total. In anumite momente, apare depăşită însăşi nevoia de expresie"[82]. In eseul din 1925, *Sulsignificato dell'arte modernissima,* autorul defineşte opera de artă ca un produs care „nu vrea să spună nimic", rezultind doar dintr-o orchestraţie de imagini şi de cuvinte, sau de sunete, de timbre şi de acorduri, de linii şi de culori.
Nu trebuie pierdut din vedere nici faptul că Evola caută o continuitate între toate etapele şi laturile activităţii sale, între impulsul spre eliberare, manifestat într-o mişcare destructivă, de ruptură, pînă la limita pe care a constituit-o dadaismul şi între apărarea ideilor tradiţionale. Astfel că nu există ruptură între trecerea de la arta de avangardă şi filosofia speculativă, pe de o parte, şi, pe de altă parte, studiile orientale, disciplinele ezoterice ale filosofiei istoriei, care reprezintă tot atitea direcţii fundamentale ale operei sale. Prin urmare, etapa dadaistă a parcursului său literar trebuie citită pornind de la aceste date şi nu de la ideea unei simpatii necondiţionate, facile, pentru extravaganţa futuristă. In prefaţa la reeditarea poeziilor şi în *II cammino del cinabro,* Evola interoghează fundamentele fenomenului dadaist, motivează alegerile sale abstracte şi dadaiste, sondează şi explică ulterior funcţia şi semnificatul artei de avangardă. Aminteşte, în acelaşi timp, orgolios, că s-a numărat printre primii care au introdus în Italia arta abstractă şi că a fost chiar primul care a ilustrat principiile dadaismului.
Cum observă şi Barbara Zandrino, motivaţiile autobiografice ale „rătăcirii juvenile", ale revoltei şi ale rupturii se explică într-o anumită măsură, prin datele ambientului istoric, social şi moral, creat după primul război mondial, care coincide cu „«dezgustul» pe care Tristan Tzara îl afişează la începutul dadaismului, cu *elanul* distructiv al tuturor dadaiştilor, 

care derivă din convingerea că societatea burgheză este în mod iremediabil coruptă şi, deci, trebuie să fie răsturnată, cu certitudinea că Onoarea, Patria, Moralitatea, Familia, Arta, Religia, Libertatea, Fraternitatea care, odată răspundeau unor nevoi umane, sînt nule, şabloane convenţionale şi, în mod necesar, trebuie să se supună unui act destructiv"[83]. Radicalismul, anarhismul este ceea ce-1 atrage pe Evola în mişcarea de la Ziirich. Din gândirea dada îl fascinează momentul negaţiei, al nebuniei, al ambiguităţii, al antitezei. Care sînt deci componentele poeticii lui Evola? Răspunsul este într-o anumită măsură deconcertant, dar coerent, încît ne putem forma o imagine completă asupra naturii compozite a intereselor estetice ale autorului: „Radicalismul dadaist, metoda paradoxului şi a contradicţiei din dadaism, analogă metodei absurdului din Ch'an şi din Zen, alături de sugestiile culturale precedente şi contemporane, împreună cu ideea clarviziunii obţinute prin dereglarea tuturor simţurilor, împreună cu conceptul autodizolvării artei într-o stare superioară de libertate, în fine, alături de alegerea mijloacelor pure de expresie eliberate de orice necesitate şi de orice conţinut pentru a evoca o stare de libertate absolută, constituie nucleul central al poeticii lui Evola, prima posibilitate de a înţelege coordonatele operei picturale şi literare"[84].
Care sînt momentele mai importante, evenimentele care leagă în cariera lui Evola dadaismul de futurism? Cum spuneam, pasiunea pentru arta abstractă, aflată în strînsă legătură cu dadaismul, se epuizează pentru Evola în 1921 în pictură, şi ceva mai tirziu, în literatură. în 1920, la Galleria Bragaglia din Roma, Evola prezintă, într-o expoziţie personală, cincizeci şi patru de opere. Acesteia îi urmează la Berlin la Galleria Der Sturm a lui Herwart Walden o altă personală de aproximativ şaizeci de opere şi în anul următor, o expoziţie colectivă din nou la Galleria Bragaglia, în afara altor expoziţii de grup de la Lausanne, Milano etc. Un grup minor de opere picturale precedente revelează conţinuturi futuriste, astfel că în 1919, Evola participă la colectiva futuristă de la Palazzo Cova din Milano. La prima expoziţie personală, expune tablouri din perioada 1915-1918, legate de atmosfera futuristă, pentru care foloseşte în catalogul manifestării denumirea de „idealism senzorial", precum şi alte creaţii din faza succesivă 1918-1920, ilustrînd „abstractivismul mistic". Opera picturală cea mai matură a lui Evola se prezintă sub semnul abstractivismului mistic,


considerat apoi explicit, dadaist. La Roma pictorul este promotorul unor manifestări asemănătoare celor iniţiate de Eggeling, Richter, Sophie Tăuber-Arp, Hoch, Christian Schad, prieteni cu care Evola organizează tocmai la începutul lui 1921, chiar la Roma, *o Ja^-band Dada hali,* în al cărei program figurau partituri de Strawinsky, Casella, Aaric, Defosse şi o recitare simultană, *Hesitation* de Dante, un „fox-trot" pentru instrumente de percuţie cu acompaniament de pocnituri de revolver.

Un moment important a marcat şi publicarea poemului lui Evola, *La parole obscure du pajsage interieur.* Poemul pe patru voci apare în 1920 pentru Collection Dada, în 99 de exemplare semnate, suscitînd interesul principalilor exponenţi ai grupului dadaist, Tzara, Aragon, Breton, Ribemont-Dessaignes, care erau şi colaboratori ai revistei *Bleu,* condusă de Evola împreună cu Cantarelli şi Fiozzi, urmînd linia primei serii din *Noi* (1917-1920). Poemul este pus pe muzică cu un acompaniament considerat provocator (Schonberg, Satie, Bartok), şi e performat în cabaretul Grotte dell'Augusteo, frecventat printre alţii de Curzio Malaparte şi Cardarelli. Şi aici, ca şi în alte texte, fie ele dadaiste sau nu, semnele, simbolurile, metaforele, alegoriile tradiţiei ermetico-alchimice ale Marii Opere, ce conferă imortalitate şi cunoaştere perfectă, sînt întotdeauna elemente constitutive ale discursului poetic, indescifrabil, ca acela al textelor sapienţiale. Dincolo de trama de simboluri şi de corespondenţele ce se stabilesc între elementele cosmosului, lăsînd deoparte lexemele cu evidentă semnificaţie cosmologică şi termenii tehnici, specifici textelor ermetic-alchimice, avem de-a face în primul rînd cu un poem tipografic, vizual.

Barbara Zandrino îşi propune să stabilească diferenţa între tipul de experienţă vizuală futuristă din operele lui Evola şi cel cubo-futurist rus pentru a face şi mai inteligibile opţiunile estetice ale autorului *Metafizicii sexului:* „Dar experienţa futuristă italiană, de la versul liber, la cuvintele în libertate şi la revoluţia tipografică, prezente în anumite opere poetice ale lui Evola este străină de cele mai radicale experimente ale cubo-futurismului rus, care alături de fragmentarea şi de dizlocarea versului lui Maiakovski sau pur şi simplu de introducerea cifrelor, a literelor, semnelor matematice în limbaj, de alăturarea textului şi a imaginii, de scrisul de mînă, de maşină şi tipografic, înregistrează căutarea cuvîntului autosuficient, a cuvîntului primar. Prin intermediul unei experimentări care nu se limitează la





renovarea lexicală, Chlebnikov caută funcţiunea autonomă a semnifi-cantului, forma sonoră ajungînd la stadiul limbajului transmental sau zaum"[85].

Preocuparea pentru efecte muzicale este prezentă şi la Evola, în ale cărui poezii dadaiste lanţurile iterative se propagă în vaste unde sonore, orchestraţia proliferează antrenînd formaţiuni sintagmatice dintre cele mai variate. Dar din nou, nu trebuie să ignorăm faptul că motivaţia ultimă a acestei scriituri nu este pur formală, reductibilă la anarhismul dadaist, ci „odată cu sunetul care nu se comunică decît pe sine, care manifestă principiul creator al universului, transcendent şi imanent, omul, poetul mai ales, poate intra într-un prim şi direct contact cu forţele, cu fluxul energiei cosmice şi al principiului ei formator, poate atinge un stadiu superior de libertate a conştiinţei, a trezirii şi a iluminării"[86].

Ar fi, cred, utilă analiza textelor produse de grupul dadaist-futurist italian şi stabilirea ponderii acestei etape asupra identităţii futuriste a autorilor, şi pe de altă parte, ar fi necesar să stabilim influenţa achiziţiilor acestei perioade asupra avangardei româneşti. Dar, mai ales, ar fi interesant să descoperim textele poeţilor români publicate în reviste italiene, deoarece aceştia făceau referire deseori, în corespondenţe private, la un schimb intens de materiale. Faptul că am reperat deja, parcurgînd doar cîteva bibliografii futuriste, anumite texte care aparţin scriitorilor români de avangardă şi alte cîteva articole dedicate lor, este de natură să motiveze şi stimuleze căutările în această direcţie de cercetare.

Prin urmare, alătur cîteva tiduri de articole de, sau despre Tristan Tzara şi despre literatura română de avangarda, apărute în reviste italiene futurist-dadaiste: *Bleu* (Mantova 1920-1921), *Noi* (Roma 1917-1925), *Le Vagine* (LAquila, apoi Napoli 1916-1917) şi, respectiv *L'lmpero* (Roma 1923-1933) şi, în fine, *Oggiedomani* (Roma 1930-1932)[87].

**Concluzii.** Incercînd să înţelegem în ce constă fascinaţia care se încearcă în faţa paginilor parcurse din *75 H. P.* sau a acelora ilustrate cu superbe *tavo le paro libere* am putea-o identifica într-un nou stil de a aborda cultura scrisă, scriitura obişnuită, în noile reguli de funcţionare ale industriei editoriale. Ceea ce aduce nou scriitura tipografică la începutul secolului trecut este tocmai un meniu (folosind un termen din vocabularul





informaticii), un cod de semne şi de reguli pe care le utilizează astăzi computerul în tehnoredactarea textelor. Şi nu e doar atît. Este vorba, într-un sens mai general, de intuirea unor reguli de civilizaţie urbană care corespund şi astăzi sensibilităţii noastre.

Luciano Caruso şi Stelio M. Martini au convenit asupra faptului că noutatea absolută adusă de futurism, care ne îndreptăţeşte să ne considerăm şi acum într-o eră futuristă, rezidă în predarea unei „lecţii a lucrurilor" /„la lezione delle cose". în accepţia autorilor, „lucrurile" reprezintă „depozite de energie salvatoare ale speciei, pentru că prin intermediul lor omul *a intrat* în sfîrşit *în realitate,* s-a cufundat în curenţii energetici ai demonismului terestru"»*. Aşadar, futurismul propune o pledoarie în favoarea concreteţei, a realităţii materiale şi a apropierii ei.

Observam la începutul capitolului că experienţele futuriste în totalitatea manifestărilor şi aspectelor lor au intuit principiile culturii noastre de masă. F. T. Marinetti şi futuriştii au creat un mit modern al „obiectelor" pe care se sprijină modelul unei întregi societăţi consumiste. Marinetti a exaltat maşinile (automobile, trenuri, aeroplane, materiale de război), a celebrat cultul alimentat de aceste obiecte (viteza mişcării din care derivă caHtatea

experienţei umane), apoi modelul individual adecvat lumii proiectate (omul-masă, omul-obiect material, omul contopit cu maşina -, „omul format din părţi înlocuibile" / „l'uomo da parti cambiabili" - se spunea într-un manifest, omul agresiv, femeia agresivă, sexualitatea în accepţia de cucerire violentă mai degrabă decît de colaborare biologic-socială, bărbatul care identifică în maşinism afirmarea imortalităţii lui mecanice, viziune-ecou a supraomului de natură nietzscheană).

Ceea ce mi se pare într-adevăr inedit este efortul futurismului de a descoperi un mijloc de comunicare de masă, pe care 1-a găsit în presă, teatru, cinema, toate acestea adaptate perfect sensibilităţii timpului.

Christopher Wagstaff, autorul postfeţei care încheie al doilea volum din *Tavo/e parolibere futuriste,* surprinde cu mare fineţe legătura care se stabileşte între raţiunea estetică de a fi a *tavoleloz* şi spiritul epocii, concentrat şi în structura lor: „Obsesia tipografiei este legată de dorinţa de a reproduce opera de artă pentru un public de masă. Utilizarea efectelor picturale, onomatopeice etc. reflectă voinţa de a comunica în mod imediat şi eficace, aşa cum face publicistul sau ziaristul. Marinetti credea că o 224



poezie este mai eficace dacă cititorul sau ascultătorul poate primi semnificatul ei în acelaşi fel în care percepe obiectele concrete: «intuitiv», ca să folosim chiar expresia lui"[89].

într-adevăr, în *tavole* nu vom găsi date referitoare la individualitatea persoanei, ci referinţe generale, comune ale omului-obiect, de tipul „ewiva", „urrâ". Discursul autorului este unul retrospectiv în raport cu evenimentele semnalate, care asumă perspectiva cititorului postmodern, descriind aspectele lumii în care trăieşte ca fiind comune cu acelea sesizate de un curent cultural acum aproape un secol. Acest mesaj de contemporaneitate al futurismului este poate ceea ce frapează cel mai mult la o lectură actuală, şi tocmai din această perspectivă de lectură trebuiesc percepute noutăţile proiectului futurist. Marele merit al futurismului este de a fi fost în adevăratul sens al cuvîntului o mişcare îndreptată spre viitor, vizionară.

Pe de altă parte, implicaţiile proiectului futurist nu pot fi ignorate. Una dintre cele într-adevăr fundamentale constă în abolirea separaţiei dintre viată şi artă, prin transformarea vieţii în comportament artistic. De aceea, mijloacele de comunicare de masă, obiectele şi senzaţiile concrete trebuie să intre automat în literatură.

Literatura română a asimilat la rîndul ei noua optică a existenţei şi a artei moderne, interesîndu-se în mod direct de valorile dominante ale unui prezent concret, imediat, social, pe care 1-a exprimat ca atare, iar practica pictopoetică de la *75 H. P.* este un argument irefutabil dintr-un asemenea unghi de vedere.





# NOTE

V.l.

[1] Ilarie Voronca, *Zodiac,* ediţie îngrijită, studiu introductiv, note şi comentarii de Ion Pop, Editura Minerva, Bucureşti, 1992, p. 14.

[2] *Idem,* pp. 14-15.

[3] *Idem, p.* 15.

[4] Ion Pop, *A scrie şi a fi (Ilarie Voronca si metamorfozele poemei),* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1993.

V.2.

[5] *Integral,* anul I, nr. 1, 1 martie 1925, p. 16; *Integral,* anul I, nr. 2, 1 aprilie 1925, p. 15; *Integral,* anul I, nr. 3, mai 1925 p. 16; *Integral,* anul I, nr. 4, 1 iunie
1925, p. 15; *Integral,* anul I, nr. 5, 1 iulie 1925, p. 15; *Integral,* anul I, nr. 6-7, octombrie 1925, p. 24; *Integral,* anul I, nr. 8, noiembrie-decembrie 1925, p. 15; *Contimporanul,* anul III, nr. 46, mai 1924; *Contimporanul,* anul V, nr. 69, octombrie 1926, p. 12; *Contimporanul,* anul VI, nr. 73, februarie 1927, p. 12; *75 H. P.,* număr unic, octombrie 1924, p. 13.

[6] *Punct,* anul II, nr. 14, februarie 1925, p. 4; *Punct,* anul II, nr. 15, februarie 1925, p. 4; *Punct,* anul II, nr. 16, mai 1925, p. 4.

[7] *Integral,* anul I, nr. 4, 1 iunie 1925, p. 14.

[8] *Integral,* anul I, nr. 5, 1 iulie 1925, pp. 14-15.

[9] *Integral,* anul I, nr. 8, noiembrie-decembrie 1925, p. 15.

[10] *Integral,* anul III, nr. 12, aprilie 1927, p. 12.

[11] F. T. Marinetti, *Teoria e inven^ione futurista,* Arnoldo Mondadori, Milano, 1968, p. 67: „Combatto inoltre l'ideale statico di Mallarme, con questa rivoluzione tipografica che mi permette d'imprimere alle parole (giâ libere, dinamiche e siluranti) tutte le velocitâ, quelle degli aştri, delle nuvole, degli aeroplani, dei treni, delle onde, degli esplosivi, dei globuli della schiuma marina, delle molecole, e degli atomi".

[12] *Idem,* p. 66: „L'onomatopea che serve a vivificare ii lirismo con elementi crudi e brutali di realtâ, fu usata in poesia (da Aristofane a Pascoli) piu o meno timidamente. Per esempio ii mio *Adrianopoli Assedio - Orchestra* e la mia *Battaglia Peso + Odore* esigevano molti accordi onomatopeici. Sempre allo scopo di dare la massima quantitâ di vibrazioni e una piu profonda sintesi della vita, noi aboliamo turti i legami stilistici, tutte le lucide fibbie colle quali i poeţi tradizionali legano le immagini nel loro periodare".





[13] *Idem,* p. 115: „Imitiamo ii treno e l'automobile che impongono a tutto cio che esiste lungo la strada di correre con velocitâ identica in senso inverso, e destano in tutto cio che esiste lungo la strada Io spirito di contraddizione, cioe la vita"; „Correre correre correre volare volare. Pericolo pericolo pericolo pericolo a destra a sinistra sotto sopra dentro fuori fiutare respirare bere la morte. Rivoluzione militarizzata d'ingranaggi. Lirismo preciso conciso. Splendore geometrico".

[14] *Idem,* pp. 88-89: *„[Le* tavole sinottiche] ci permettono di seguire leggendo contemporaneamente molte correnti di

sensazioni incrociate o parallele"; „Le parole in libertâ, in questo sforzo continuo di esprimere colla massima forza e la massima profonditâ, si trasformano naturalmente in auto-illustrazioni mediante l'ortografia e tipografia libere espressive, le tavole sinottiche di valori lirici e le analogie disegnate".
[15] *Idem,* pp. 182-183: „Le nostre tavole parolibere, invece, ci distinguono finalmente da Omero, poiche non contengono piu la successione narrativa ma la poliespressione simultanea dei mondo. [...] 1. Tavole parolibere. Sono tavole sinottiche di poesia o paesaggi di parole suggestive. [...] 3. Parole in libertâ di aeropoesia. La tecnica di questa espressione sintetica della vita aerea e stata precisata da me in un manifeste Tra di esse domina *l'accordo simultaneo.* L'accordo simultaneo inventato da me e un seguito di corte verbalizzazioni essenziali sintetiche di staţi d'animo diverşi, parole in libertâ che senza punteggiatura, verbi all'infinito, aggettivi-atmosfera e forte contrasto di tempi di verbi raggiungono ii massimo dinamismo polifonico aviatorio pur rimanendo comprensibili e declamabili".
V.3.
[16] Andrei Oişteanu, *Poezia vizuală, in Caietele Tristan T^ara / Les Cahiers Tristan T^ara,* nr. 1, Editura Vinea, Bucureşti, 1998, pp. 126-130.
V. 4.
[17] *75 H. P.,* număr unic, octombrie 1924,yean«iche!/>lace, France Quercy, Paris, 1993, pp. 11-12.
[18] *Idem,* p. 12.
[19] *Idem,* p. 1: „Pictopoezia invenţia pictorului Victor Brauner şi a poetului Ilarie Voronca este ultimul strigăt al orei actuale. [...] Pictopoezia realizează finalmente adevărata sinteză a futurismelor dadaismelor constructivismelor. [...] Pictopoezia învinge totul înregistrează totul realizează imposibilul".


[20] *Ibid:* „Grupul 75 H. P. organizează un mare teatru anti-teatral cu reprezentaţii fulgere asfalturi ciroză diatermie acid carbonic SPECTATORII TREBUIE SĂ VINĂ ÎN TOALETE SPECIAL PREVĂZUTE cu mănuşi de box cu pantofi din cartofi cu claxoane trompete semnalizatoare cu revolvere de preferat browning cu peruci de azbest".
[21] *Ibid:* „Peste cîteva zile vom arăta publicului cea mai mare invenţie artistică a secolului PICTOPHON-ul. Inventator pictorul Victor Brauner".
[22] *Ibid:* „Colaboratorul nostru M. Miguel Donville va demonstra într-o viitoare conferinţă principiile descoperirii sale. CABLOCARDOSTEPP-ul".
[23] *Ibid.*
[24] *Idem,* pp. 2-3.
[25] *La «fuga in avanti del futurismo», in Tavole parolibere futuriste (1912-1944),* Antologia a cura di Luciano Caruso şi Stelio M. Martini, Collana „Le forme del significato", Iiguori Editore, Napoli, 1974, I volume, pp. 4-5: „...ii miraggio nuovamente perseguito della fusione delle ard (tradizionali e nuove, letteratura e cinema ad es.) che in letteratura, partendo dalToperazione sintattica delle *parole in liberia,* procede e si evolve attraverso le *tavole parolibere,* le *sintesi grafiche,* i *complessi plasticiparoliberi e sintetici,* ii *libro-macchina* e le *litolatte,* i fotomontaggi, i film, ecc."
[26] F. T. Marinetti, *op. cit.,* p. 120: „Metteremo in moto le parole in libertâ che rompono i limiti della letteratura marciando verso la pittura, la musica, l'arte dei rumori e gettando un ponte tra la parola e l'oggetto reale".
[27] *Tavole parolibere, ed. cit,* p. 15.
[28] *75 H. P, ed. cit,* p. 4.
[29] Marco Cugno e Marin Mincu, *Poesia romena d'avanguardia, Testi e manifesti da Urmuţ a Ion Caraion,* Feltrinelli, Milano, 1980.
[30] *75 H. R, ed. cit,* p. 5.
[31] *Idem,* p. 6.
[32] *Ibid.*
[33] Ilarie Voronca, *Incantaţii,* Editura Minerva, Bucureşti, 1993, ediţie îngrijită, note şi comentarii de Ion Pop, pp. 193-195.
™*75H.P.,ed. cit.,p.* 7.
[35] *Ibid.*
[36] Ilarie Voronca, *Zodiac, ed. cit,* p. 17.
[37] Ion Pop, *op. cit,* p. 56. [is]*75H. P.,ed. cit.,p.* 7.
[39] Ilarie Voronca, *A doua lumină,* Editura Minerva, Bucureşti, 1996, *Scrieri III, Pro^ă,* ediţie îngrijită, note şi comentarii de Ion Pop, p. 304.
[A0]*75H.P.,ed.cit.,pp.* 10-11. 

[41] *Idem,* pp. 12-13.
[42] *Idem,* p. 14: „Dans l'editure *75 H. P.* paraîretron prochainement: *T.S.F.* un volume par Stephane Roii bois par Sthopp".
[43] *75 H. P., ed. cit,* p. 15: „Les attitudes Ies plus eloignees se retrouvent universellement fecondees dans le mouvement pictopoetique, mots et couleurs recoivent une nouvelle sonorite la sensation ne se perd plus mais au contraire comme le diamant taille le cristal des regards et des cerveaux comme pneux cautchoux traversent Pair des locomotives versent leurs sang or confitures charbon".
[44] *Ibid:* „Artistes athletes bambini barbiers bebe bolnavi de ficat charcuriers lettres gazometres [...] malades imaginaires ou reels fous medecins enfants vieux hebammen etudiants moines femmes acrobats epileptiques academiciens pompiers genies dirnen fonctionaires professeurs gauner banquiers TOUT LE MONDE TOUT LE MONDE DOIT ALLER VOIR L'EXPOSITION DU PEINTRE VICTOR BRAUNER" etc.
V.5.
[45] *75 H. P., ed. cit,* p. 8.
[46] *Tavole parolibere futuriste (1912-1944),* Antologia a cura di Luciano Caruso şi Stelio M. Martini, Collana „Le forme del

significato", Liguori Editore, Napoli, 1974,1 volume şi *Tavole parolibere futuriste (1912-1944),* Antologia a cura di Luciano Caruso e Stelio M. Martini, Collana „Le forme del significato", Liguori Editore, Napoli, 1977, Parte seconda.

47 *Posţfa^one a commento* de Christopher Wagstaff, *in Idem,* Parte seconda, pp. 598-599: „Un bell'esempio e la copertina di Soffici per ii suo *Bif.* pittura o poesia? La possiamo chiamare *collage,* e dire che ogni tavola deve essere giudicata singolarmente a seconda del suo contenuto semantico. Soffici e Carrâ furono i creatori piu significativi di questi *collages.* Soffici in particolare, nel periodo, purtroppo breve, della sua attivitâ futurista raggiunse toni raffinati nel giustapporre le arie melodrammatiche, la publicitâ, i disegni e i frammenti di poesia in modo da generare un commento ironico e affettuoso alia cultura contemporanea. Splendide come *collages* verbale-tipografico-pittorici sono le tavole della serie *New-York* di Depero. Qui la mimessi della scrittura non e piu legata alia singola parola, ma blocchi di scrittura compongono disegni a cui i significati delle parole scritte servono da commento: i testi nel complesso offrono cosi diverşi livelli di «lettura»".

48 *Marinetti dai manifesti, in Idem,* I volume, pp. 23-24: „Furono decisivi i futurişti Francesco Cangiullo col suo *Alfabeto a sorpresa* le cui lettere e





combinazioni di lettere apparivano umanizzate paesaggizzate conversând o rissanti burlescamente Giacomo Balla coi suoi drammi plastici di numeri e sfumature carnalizzate vegetalizzate e metalizzate Pino Masnata colle sue *Tavole Parolibere* impressionanti simultaneitâ letterarie plastiche Decisive la copertina di *Ponţi sull'Oceano* del poeta futurista Luciano Folgore ideata e disegnata daU'architetto futurista Antonio Sant'Elia e le tavole sinottiche parolibere dei libri futurişti di Marinetti Mazza Cavacchioli Buzzi Govoni eseguite con una varietâ di caratteri tipografici combinări dai tipografe Cavanna e recentemente decisiva la rivista futurista *Campo Grafica* di Enrico Bona in collaborazione coll'aeropittore futurista Andreoni Decisiva l'architettura interna polimaterica o plastica murale inventata dall'aeropitorre cosmico biochimico Enrico Prampolini Decisiva l'aeropoesia dei grandi aeropoeti Farfa Masnata Sanzin Scurto Scrivo Aschieri Tullio D'Albisola Pattarozzi Tedeschi Averini Miletti Giardina Civello Pennone Bellanova Decisiva l'aeropittura dei grandi aeropittori Prampolini Benedetta Dottori Tato Craii Saladin Di Bosso Ambrosi Forlin Verossi Peruzzi Menin Andreoni Pozzo Filiia Caviglioni Decisive le prime aeropitture astratte di Balla Boccioni Prampolini Depero".

49 *Idem,* Parte seconda, *in Le Tavole parolibere ovvero la Riwiusjone culturale dei futurişti* de Luciano Caruso e Stelio M. Martini, p. 47.

50 *Idem,* Parte seconda, *in* secţiunea „Abc del futurismo", apărut iniţial în revista *Dinamo futurista,* n. 1, Rovereto, 1933, p. 440: „7. La rivoluzione tipografica aggiunse alia poesia nuova bellezza pittorica. 8. Parole grandi e parole piccole; parole verticali e parole orizzontali; parole oblique. Parole sdraiate, parole in piedi e parole capovolte. Parole spezzate, parole allungate, parole ripetute. Parole modificate secondo la sensazione da esprimere. Parole a spirale come ii fumo dei sigari. Parole in fuga come i treni. Parole scoppianti come le revolverate e le cannonate. Parole svolazzanti come le farfalle. Parole che fioccano leggere come la neve, che cadono fitte, fitte, come la pioggia".

51 *Idem,* volume I, p. 31.

52 *Idem,* volume I, p. 34.

33 *Idem,* volume I, p. 147.

34 *Idem,* volume I, p. 153.

55 *Idem,* volume I, p. 108. Ciclul apare iniţial în revista *Lacerba,* în 1914. 36 *Idem,* volume I, p. 212.

57 *Idem,* Parte seconda, p. 156. Apare iniţial *in L'Italia futurista,* anul I, nr. 4, 1917, la Florenţa.

58 *Idem,* Parte seconda, p. 176.

59 *Idem,* Parte seconda, p. 231. 



60 *Idem,* I volume, p. 66.

61 *Idem,* I volume, pp. 81, 82, 84, 85.

62 *Idem,* I volume, *BIF ZF + 18 simultaneită e chimism lirici,* Editore La Voce, Firenze, 1915, pentru prima tavolă şi Editore Vallecchi, Firenze, 1919, pentru a doua.

63 *Idem,* Parte seconda, p. 120.

64 *Idem,* Parte seconda, pp. 495-497: „Tullio D'Albisola ha saputo invece quasi di sorpresa realizzare una eccezionale pubblicazione su fogli di latta, giovandosi dell'appoggio disinteressato delle officine «Iito-latta» di Savona, che si sono volontariamente offerte di eseguire questa edizione coloratissima. Nulla meglio di un metallo poteva esser scelto a presentare in forma confacente le piu originali parole in libertâ del dinamico Marinetti. [...] Un libro di latta esige una presentazione speciale, che ben metta in evidenza le sue caratteristiche del tutto estranee alia consueta produttivitâ editoriale". Articolul apare iniţial în *Futurismo,* anul II, nr. 22, Roma, 1933. în plus, despre acelaşi subiect, *Presentazione* die F. T. Marinetti, pp. 498-499.

65 *Idem,* I volume, p. 170. Apare iniţial *in Lacerba,* în 1914 la Florenţa.

66 *Idem,* Parte seconda, p. 101. Apare iniţial *in Vela Latina,* anul IV, nr. 8, Napoli, 1916.

67 *Idem,* Parte seconda, p. 163. Apare iniţial *in L'Italia Futurista,* anul II, nr. 2, Florenţa, 1917.

68 *Idem,* Parte seconda, p. 102. Apare iniţial în revista *L'Italia futurista,* anul I, nr. 5, Florenţa, 1916.

69 *Integral,* anul III, nr. 10, ianuarie 1927, pp. 10-11.

70 *Integral,* anul IV, nr. 15,15 aprilie 1928, pp. 15-16.

71 *Idem,* Parte seconda, pp. 429-430.

72 *Idem,* I volume, p. 228.

73 *Idem,* Parte seconda, *Noi,* II seria *Piedigrotta,* anul I, nr. 5, Roma, 1923.

74 *Integral,* anul III, nr. 12, aprilie 1927, p. 5.

75 *Les Avant-gardes litte'rares au XX! sihle.* Volume I, *Histoire,* publie par le Centre d'Etudes des Avant-Gardes Iitteraires de l'Universite de Bruxelles, sous la direction de Jean Weisgerber, Akademiai Kiado, Budapest, 1984, p. 118: „Le verbe, le son,

le mouvement, l'espace, la lumiere, la couleur formeront, en s'embriquant, des structures aux contrepoints multiples dans une architecture ciselee et simple â la fois, sans commencement ni fin".
[76] *Idem,* p. 890.


[11] R. Jaccobi, *Poesia futurista italiana,* Parma, 1968, *in Tavole parolibere futuriste (1912-1944),* Parte seconda, pp. 38-40.
[78] *Idem,* Parte seconda, pp. 39-40: „E per finire con le inesattezze jaccobiane, aggiungeremo che assai piu di un paio dei poeţi della prima antologia composero tavole parolibere, ma non e certo un caso che chi smise subito di comporne fu proprio «uno dei piu squallidi abitanti di quel condominio» (p. 48), Luciano Folgore, cui si debbono non piu di tre o quattro tra i piu infelici tentativi di tavole. Continuarono invece gli altri a comporne di bellissime, senza contare che tra ii 1913 e ii 1915 anche di piu belle si dovettero alia nutrita schiera Balla, Boccioni, Carrâ, Soffici, Depero (a non voler considerare molti dei loro dipinti e collage, irti di lettere, parole, segni grafici e numerali) e senza contare che entro ii 1917 (considerando ii rallentamento che la guerra ave va im-posto in quegli anni) erano compiute e avevano visto la luce le esperienze piu importanţi di Meriano, Mazza, Volt, Gigli (Jamar 14), Venna, Morpurgo e soprattutto di Cangiullo. Altro che aver dovuto Marinetti aspettare ii dopoguerra per tentare di educare Io «sparuto manipolo nel cui grigiore s'insabbierâ per sempre ii futurismo». Nel dopoguerra invece Marinetti si troverâ davanti ad una situazione completamente nuova, procedente dai sentirsi le spalle coperte da tutta l'esperienza futurista ormai dispiegata".
V.6.
[79] Dumitru Bălan, *Tristan Ttţara şi futurismul rus, in Caietele Tristan T^ara / Cahiers Tristan Tţara,* nr. 1,1998, pp. 130-133.
[80] Giovanni Lista, *Tristan T^ara et le dadaisme italien, in Caietele Tristan Tspra j Cahiers Tristan T^ara,* nr. 1, 1998, pp. 134-143: „La revue de Prampolini presente Ies memes incertitudes, la meme allure de bric-â-brac, la meme latitude polycentrique et presque omnicolore que Ies revues de Zurich".
[81] Barbara Zandrino, *Informe dei disordine. Saggi su Campana — Evola — Fillia — Penna,* Sugarco Edizioni, Milano, 1982, *Premessa (Prefaţa),* pp. 9-10: „Nelle composizioni astratte e dadaiste (nelle quali le allegorie, i simboli, le metafore sono sempre riferite al mistero dei metallo, alia dottrina ermetico-alchemica) Evola sottopone la parola al processo metamorfico dei *solve et coagula,* alle fasi e alle tecniche della trasmutazione ermetico-alchemica, sperimentando un'idea di letteratura come fondazione di nuovi elementi di conoscenza, di possesso e scrittura dell'universo atttaverso la parola. Evola libera la parola, nell'awentura metamorfica, dai contenuti razionali e codificaţi, dalia sovrastruttura dei significati, sfrutta la potenzialitâ insita nella materia della scrittura, operando


sulla corporeitâ e fisicitâ, discende alle matrici dei linguaggio, nel magma fonico dei prelinguistico."
[82] Julius Evola, *Arte astratta,* Maglioni e Strini, Roma, 1920, pp. 13-14: „Ritmi illogici e arbittari di linee, colori, suoni e segni che sono unicamente segno della libertâ interiore e dei profondo egoismo raggiunto; che non sono mezzi che a se stessi; che non vogliono esprimere nulla, completamente. Qua e lâ e superata altresi la stessa necessitâ di espressione".
[83] Barbara Zandrino, *Le forme, ed. cit.,* p. 43: „Le ragioni autobiografiche di giovanile smarrimento e di confusione, di liberazione e di rottura, coincidono con ii «disgusto» che Tristan Tzara pone agii inizi di Dada, con *Ye'lan* distruttivo che e di tutti i dadaişti e che deriva dalia convinzione che la societâ borghese *c* irrimediabilmente corrotta e quindi bisogna sowertirla, con la certezza che l'Onore, la Patria, la Moralitâ, la Famiglia, l'Arte, la Religione, la Libertâ, la Fraternitâ, che una volta rispondevano a dei bisogni umani, sono nulla, scheletto di convenzioni ed e quindi necessario compiere un lavoro negativo e distruttivo".
[84] *Idem,* pp. 44-45. „II radicalismo dadaista, ii metodo dei paradosso e della contraddizione di dada, analogo al metodo dell'assurdo dei Ch'an e dello Zen, accanto alle suggestioni culturali precedenţi e contemporanee, all'idea della veggenza ottenuta con uno sregolamento di tutti i sensi, alia concezione dell'autodisolversi dell'arte in un superiore stato di libertâ, alia scelta dei puri mezzi espressivi staccati da ogni necessitâ e da ogni contenutismo per evocare uno stato di liberazione assoluta, costituiscono ii nucleo centrale della poetica di Evola, la prima possibilitâ di intendere le dimensioni dell'opera pittorica e letteraria".
[85] *Idem,* p. 59: „Ma all'esperienza futurista italiana, dai verso libero alle parole in libertâ, alia rivoluzione tipografica, presente in alcune opere poetiche di Evola, sono estranee le piu radicali sperimentazioni dei cubofuturismo russo che, accanto alia frantumazione e alia dislocazione dei verso di Majakovskij o piu semplicemente l'inserzione nel linguaggio di cifre, lettere, segni matematici, l'accostamento di testo e illustrazione, la ricerca sulla scrittura a mano, a macchina e tipografica, annovera la ricerca della parola autosufficiente, della parola primăria. Attraverso una sperimentazione che non si limita al rinnovamento lessicale, Chlebnikov ricerca l'autonoma funzione espressiva dei significante, l'immagine sonora giungendo alia formulazione dei linguaggio trasmentale o zaum".
[86] *Idem,* p. 69: „Con ii suono che non comunica che se stesso, che manifesta ii principio creativo dell'universo, «ascendente e immanente, l'uomo, ii poeta


soprattutto, puo entrare in un primo e diretto contatto con le forze, con ii flusso dell'energia cosmica e del suo principio formatore, puo giungere ad uno stato superiore di libertâ di coscienza, al risveglio e alTilluminazione".
[87] Texte de Tristan Tzara și alte referinţe privind literatura română de avangardă publicate în diferite reviste italiene:
***Le Pagine*** (1916-1917, ***L'Aquila*** nr. 1 și 2, apoi redacţia se mută la Napoli). Directori: Nicola Moscardelli, Titta Roșa, Măria D'Arezzo.
Tristan Tzara, *La grande complainte de mon obscurite, in Le Pagine,* anul II, 1917, nr. 6,15febr., pp. 85-86.
Tristan Tzara, *Mouvement, in Le Vagine,* anul II, 1917, nr. 6,15 febr., p. 87.
Tristan Tzara, *Legeant et le lepreux dupajsage, in Le Pagine,* anul II, 1917, nr. 7, 15marzo, pp. 101-103.

Tristan Tzara, *Mouvement Dada. Marcel lanco, in Le Vagine,* anul II, 1917, nr. 11,15 luglio,pp. 178-179.
***Noi*** (Romal917-1925,), ultimul număr apare la Paris. Director: Enrico Prampolini:
Tristan Tzara, *Froid Jaune, in Noi,* anul I, 1917, nr. 1, giugno, p. 5.
Tristan Tzara, *Les saltimbanques, in Noi,* anul IV, 1920, nr. 1, gennaio, p. 13.
*Bleu* (Mantova, 1920-1921). Directori: Aldo Fiozzi şi Gino Cantarelli: Tristan Tzara, *Ange, in Bleu,* 1921, nr. 3, gennaio, p. 4.
***L'Impero*** (Roma, 1923-1933). Directori: Mario Carii şi Emilio Settimelli: *Marinetti inaugura a Budapest una grande mostra futurista romena, in L'Impero d'Italia,* 20 maggio 1930.
*Marinetti e ilfuturismo romeno, in L'Impero d'Italia,* 23 maggio 1930.
*Alta onorificen^a romena a F. T. Marinetti, in L'Impero d'Italia,* 26 giugno 1930.
V. Orazi, *Lapoesiapopolarepolacca e rumena, in L'Impero,* 1 marzo 1933.
***Oggi e domani** (Roma,* 1930-1932). Director: Mario Carii: *F. T. Marinetti a Bukarest, in* „Oggi e domani", 1,1930, n. 6, 26 maggio, p. 6. **A. Maurano, *Sctittoti Romeni.*** *Liviu* ***Rebreanu, in*** *Oggi e Domani,* I, 1930, n. 19, 25 agosto, p. 2.
V.7.
[88] *Tavoleparolibere, ed. cit,* Parte seconda, p. 50: „Si e insomma trattato per la prima volta del grande fenomeno che Edoardo Cacciatore individua e descrive 
.

come *la letone delle cose,* che si configurano come depositi di energia salvifica della specie, perche grazie ad esse l'uomo e finalmente *entrato nella realtă,* si e imesso nelle correnti energetiche del demonismo terrestre".
[89] *Idem,* Parte seconda, *in Postfa^ione a commento,* pp. 591-592: „L'ossessione della tipografia si lega al desiderio di riprodurre l'opera d'arte per un pubblico di massa. L'uso di effetti pittorici, onomatopeici, ecc, testimonia la volontâ di co-municare immediatamente ed efficacemente cosi come fa ii pubblicista o ii giornalista. Marinetti credeva che una poesia fosse piu efficace se ii lettore o l'ascoltatore potesse ricevere ii suo significato nella stessa maniera con cui percepiva gli oggetti concreţi: «intuitivamente», per usare la sua espressione".



# *Capitolul VI*

## *Ion Vinea -pactul cu constructivismul*

**VI.** 1. Introducere **VI.** 2. Poet modernist moderat - formulă clişeizată de exegezele critice **VI.** 3. Poziţia teoreticianului Ion Vinea. Cariera publicistică **VI.** 4. Trăsături generale ale poeziei lui Ion Vinea. Etapa preavangardistă **VI.** 5. Ecouri din manifestele futuriste **VI.** 6. O latură ignorată a operei lui Ion Vinea — componenta futuristă din poezie, poeme în proză, pamflet **VI.** 7. Alte valenţe poetice — avangardism moderat / modernism moderat, expresionism

**VI.** 1. în primul rînd, trebuie să convenim asupra unui fapt: biografia intelectuală a lui Ion Vinea revelă o personalitate multiformă, mai mult, scindată. Teoreticianul Vinea este o identitate net diferită de poetul Vinea. In cazul său se poate vorbi mai puţin dedt în oricare altul despre influenţe futuriste, fiind vorba de un scriitor, director de revistă, care fondează prima publicaţie avangardistă din România, pe principii constructiviste, deşi atitudinile sale insurgente tind uneori să se radicalizeze. La o privire de ansamblu asupra întregii opere, „radicalismul" teoretic din perioada începuturilor contrastează cu caracterul predominant moderat al poeziei autorului. Tot de o contradicţie am putea vorbi şi între această moderaţie a poeticii sale şi o altă latură, de lirism rebel şi iconoclast, îndatorată futurismului. Rămîn încă alte diferenţe de alt tip, care se stabilesc între modele avangardiste diverse, prezente în opera poetului: expresionism, avangardism moderat, aflat într-o zonă de graniţă incertă cu modernismul moderat. Fără a contesta prevalenta laturii moderate, propun o mai atentă 

abordare a dimensiunii iconoclaste, necesară poate unei evaluări mai corecte a operei sale, multiplu şi divers stratificată. E incontestabil, inovaţiile ajung mult mai rar la Ion Vinea să devină anarhice, cum se întîmplă în cazul altor colegi. Cunoaşterea mai exactă a tuturor ipostazelor şi aspectelor acestei opere ne permite să înţelegem rolul de precursor al lui Vinea în cadrul avangardismului românesc, de organizator şi animator cultural. Capacitatea proteică a spiritului său s-a manifestat poliedric, ceea ce explică diversitatea tendinţelor avangardiste în poezia şi în proza autorului. în sfîrşit, aceeaşi explicaţie o are şi faptul că teoreticianul, adeseori vehement, nu renunţă definitiv în poeziile publicate în volum, la mărcile tradiţionale ale lirismului.

**VI.** 2. Critica românească caracterizează la unison şi pe bună dreptate opera poetului în termenii modernismului moderat. Ceea ce *creează,* totuşi anumite inconveniente este faptul că mulţi autori nu fac referiri explicite la mica zonă de poezie experimentalistă a lui Vinea, care nu schimbă esenţial datele profilului general al operei, dar sînt totuşi necesare pentru construirea unei imagini complete a acestuia. Rezum în continuare cîteva opinii critice pentru a sesiza anumite lipsuri şi reducţii care tind să reducă nejustificat datele unui portret artistic mai bogat decît pare în aparenţă.

In ordine cronologică, E. Lovinescu este unul dintre primii critici care au emis o judecată de valoare asupra scrierilor poetului. în celebra secţiune „Poezia extremistă", din *Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937,* Vinea este considerat „principalul factor al extremismului român"[1], deşi, comparîndu-1 cu alţi colegi de

generaţie, constatăm că această afirmaţie este discutabilă. Faptul că poetul era pasionat de „căutarea ultimelor formule literare pentru a fi în «ritmul vremii»" şi nu-şi reunise pînă la acea dată poeziile în volum, îl contrariază pe critic, care afirmă că nu poate exprima decît o părere parţială. Cu toată rezerva, E. Lovinescu face cîteva observaţii pertinente, recunoseîndu-i poetului cu un fler destul de sigur principalele înclinaţii avangardiste: „...el s-a căutat de atunci mereu, semn al voinţii, prin eliminarea sentimentului, a sensibleriei, a anecdoticului, prin înlocuirea, deci, a lirismului direct de confesie, printr-o expresie indirectă, deturnată, reţinută, intelectualizată, prin amestecul peisagiului intern, cu cel extern şi, mai ales prin notaţia inedită"[2].


Mihail Petroveanu consideră luciditatea sursa esenţiala a actului poetic şi crede că se poate identifica în această poetică modelul paradigmatic al „conceptului modern al poeziei", care înţelegem că este unul moderat deoarece autorul adaugă: „Cu toată această alcătuire intelectualistă, I. Vinea configurează în poezia noastră zisă «de avangardă» talentul cel mai reprezentativ şi o poziţie de centru, care face dintr-însul un clasic al mişcării literare"[3]. Mai mult, în comentariul său, criticul indică cu predilecţie imagini poetice care se constituie în echivalente ale constructivismului plastic în anumite creaţii ale poetului, aspect emblematic al temperamentului lui I. Vinea, în opinia lui Mihail Petroveanu: „Modalitatea cea mai apropiată de natura poetului este a unor delicate convertiri plastice, a unei arte de imagini cu precădere picturale".
Matei Călinescu atrage atenţia asupra „quasi-absenţei atitudinilor de ostentaţie avangardistă la promotorul constructivismului literar de la noi"[4], la publicarea în volum, în 1964, a poeziei lui Ion Vinea.
După ce prezintă activitatea de teoretician entuziast şi rebel a poetului în termeni ironici, aproape caricaturali, Paul Georgescu propune o perspectivă tranşantă. Criticul ne invită să parcurgem volumul de poezii apărut cu trei ani în urma redactării articolului din care citez: „Era asociat numele lui Ion Vinea — şi nici nu s-ar fi putut să nu fie — de vacarmul ostilităţilor dintre modernişti şi tradiţionalişti, cu manifeste, insulte spirituale şi poziţii extreme, provocînd, la rivalii literari, manifestări identice şi contrarii. Azi, cînd cearta spectaculoasă a răposat, depusă, spre disecţie, în sala istoriei literare, cînd suliţele, zalele şi săbiile spînzură pe pereţi oxidate de sîngele figurat ce a maculat sau înnobilat bătălia, azi ne putem apropia de primul volum de versuri al lui Ion Vinea [...] fără prejudecăţi"[5]. Intr-o afirmaţie concluzivă a lui Paul Goergescu apare sintagma „clasicismul modernismului".
Ion Pop este singurul critic care ia în consideraţie puţinele creaţii experimentale ale lui Vinea, fiind de părere că ele reprezintă, totuşi, o etapă de sine stătătoare, alături de altele din ansamblul operei. După ce prezintă versantul moderat, dominant în versurile poetului, Ion Pop aminteşte perioada cînd I. Vinea „compunea programe şi manifeste, ce ţinteau către o identificare a scriitorului cu spiritul epocii de intens «activism industrial»"[6], integrînd-o într-o continuitate organică a operei.


Citează din *Manifestul activist către tinerime* şi face apoi referiri la „atitudini iconoclaste" din vremea colaborărilor poetului la *Chemarea,* la *Cronica,* la *Noua revistă română* şi *Seara,* momente privite cu simpatie de critic. Vorbind despre etapa ulterioară avangardismului programatic, autorul remarcă o noutate de stil tocmai în „organizarea plastică a viziunii", care devine o constantă a liricii poetului.
Ov. S. Crohmălniceanu aduce prin studiile sale alte schimbări importante de perspectivă, introducînd în discursul critic o serie de elemente care nu apar în primele două exegeze menţionate: „Elementele stridente ale civilizaţiei moderne invadează tablourile". Crohmălniceanu adoptă aceeaşi atitudine de deschidere critică şi atunci cînd aduce în discuţie elemente precum „ruperea logicii, „tehnica analogă «colajului»", „reabilitarea aşa-zisului stil prozaic", „tehnica cinematografică"[7].
înţelegem că opera lui Ion Vinea, organizată pe diferite paliere şi tendinţe estetice, a întimpinat deseori dificultăţi de asimilare critică, însă au existat şi abordări plurale, receptive la diversele influenţe care nu caracterizau numai poezia lui Vinea, ci întreagul spirit al epocii.
VI. 3. Activitatea de ziarist şi teoretician indică predilecţia spre o atitudine polemică constantă. Voi prezenta succint evoluţia formelor de protest cultural, social şi estetic, cultivate pe parcursul etapelor care s-au succedat în cariera literară a lui Ion Vinea. Unele dintre ele pot fi asociate unor atitudini similare futuriste, dacă ne referim la a doua perioadă a carierei jurnalistice a teoreticianului Vinea, cea marcată de etapa *Contimporanul.* Dar, în realitate, afinităţile încep să se manifeste într-o perioadă premergătoare, cronologic preavangardistă, care începe odată cu colaborarea tânărului poet la revista *Simbolul,* în 1912.
Publicaţia de orientare simbolistă, cum sugerează şi titlul, apare la Bucureşti în 1912, editată de doi adolescenţi: I. Iovanaki (viitorul poet, romancier şi jurnalist, I. Vinea) şi S. Samyro (întemeietorul de mai tirziu al dadaismului şi o viitoare celebritate europeană, Tristan Tzara). In cele doar patru numere ale *Simbolului* apar colaborări ale multor scriitori simbolişti ai epocii, printre care şi Alexandru Macedonski, maestrul tinerei generaţii de poeţi din preajma războiului. Spiritul de frondă şi inovaţia, alte cîteva elemente esenţiale ale programului avangardist, sînt

introduse în poezia românească de Macedonski, care publicase două sonete în revista futuristă *Poesia*[s], înainte de fondarea propriu-zisâ a avangardei. Ion Minulescu, un alt important poet simbolist, publicase în *Revista celorlalţi* pe care o conducea, un articol-manifest vehement antitradiţionalist, intitulat sugestiv *Aprindeţi torţele.*
In *Simbolul* Vinea publică, în toate cele patru numere: o traducere după Albert Samain — *Cetatea moartă I Viile morte* (nr. 1) şi trei poezii originale - *Sonet* (nr. 2), *hewdness,* care în volum se va numi *Lowdness* (nr. 3), *Mare* (nr. 4). în a treia poezie putem remarca deja accente vădit preavangardiste[9]. Caracterul modern al *Simbolului* apare mai evident în partea grafică, realizată de Marcel Iancu, Adrian Maniu şi Iser. Redactorii revistei sînt la curent cu cele mai recente evenimente din plastica modernă occidentală. într-o notă a redacţiei se semnala publicarea unei cărţi despre cubism, scrisă de Metzinger şi Gleizes[10].
După ce *Simbolul îşi* încetează apariţia, Ion Vinea începe să publice la *Noua revistă română,* condusă de criticul C. Rădulescu-Motru. E vorba din nou de două traduceri din simboliştii francezi: *Odihna în Egipt /Le repos en Egypte* de Albert Samain (în nr. 3, din 5 mai 1913) şi *Spre trecut /Vers le passede* Henri de Regnier (în nr. 5, din 19 mai 1913).
In luna octombrie a aceluiaşi an reapare *Facla,* cotidian aflat sub direcţia lui N. D. Cocea, unde îl regăsim pe Ion Vinea printre colaboratorii permanenţi. Tînărul jurnalistul îşi ascunde identitatea sub pseudonime - Eugen Vinea, Ion Iovin etc. - mînuind ironia în discursuri critice memorabile, care se disting prin maliţiozitate şi spirit incisiv. Cum i se încredinţase rubrica „Răsfoind revistele", Ion Vinea trece la desfiinţarea efectivă a producţiei literare mediocre a epocii. Iată un exemplu: „Cînd mă găsesc în faţa vreunui volum insipid sau din cale afară de naiv ezit între datoria de a scrie ceva [...] şi dorinţa de a-1 asvîrli departe, scutindu-mă de neplăcerea unei analize amănunţite. Sînt cărţi care nu merită sa fi fost scrise"[11]. Şi despre revistele literare recenzentul scrie cu aceeaşi vervă muşcătoare. Spre sfîrşitul lunii octombrie, Vinea inaugurează în *Facla* o nouă rubrică, „Filigrane".
O altă pagină a biografiei de ziarist se deschide odată cu colaborarea începută în 1914 la cotidianul politic *Seara,* editat de Al. Bogdan-Piteşti. Ziarul dovedea în acel moment un interes special şi pentru literatură,


publicînd scriitori importanţi, precum T. Arghezi, G. Bacovia, A. Maniu etc. Nu numai că publică în două rînduri ca poet deja consacrat un grupaj de trei poezii, *Fantele, Eternitate, Amintiri false* (în *Seara,* din 8 august 1914), apoi alte două poeme, *Capitolul* şi *Cîntec de noapte* (în *Seara,* din 11 august 1914) şi cîteva proze scurte, dar îşi începe de pe acum şi cariera de pamfletar. Climatul acesta polemic întîlnit la ziarele la care colaborează este apropiat de spiritul subversiv, anarhic, care anima chiar în acei ani începuturile futurismului italian.
în anul următor, după „şcoala de gazetărie" urmată pînă atunci sub auspiciile lui N. D. Cocea, un polemist extrem de abil, în 1915, I. Vinea trece în tabăra unui alt mare rebel al presei româneşti, Tudor Arghezi, avînd ocazia să-şi dezvolte şi mai mult înclinaţiile nonconformiste. Vorbind despre articolul *Anticipări* al tînărului ziarist apărut în *Cronica*[11], Elena Zaharia îl consideră un „veritabil text constructivist" şi atribuie „atracţia timpurie spre civilizaţia şi tehnica modernă" influenţei futurismului italian, „curent care era cunoscut de Vinea şi prietenii săi"[13]. în acest articol, Vinea se referea la războiul balcanic şi, animat de un irezistibil elan modernist, imagina transformarea cetăţii orientale Istanbul într-o metropolă modernă, cu bulevarde, drumuri de fier, uzine şi burse. Iată un prim indiciu care anticipează programul avangardist al viitoarei sale reviste *Contimporanul.*
Să reţinem deci, ca amănunt esenţial, faptul că primele contacte ale autorului cu avangarda europeană şi, în speţă, cu futurismul, datează chiar din această perioadă timpurie. La *Cronica* polemizează cu C. Rădulescu-Motru, directorul *Noii reviste române,* la care el însuşi colaborase. Reţinem numai subiectul scandalului: publicarea unor articole despre Nietzsche în *Noua revistă.* Filozoful german era asiduu frecventat şi de futuriştii italieni pe care i-a influenţat substanţial. Polemistul îşi exersează capacităţile critice şi în privinţa poeţilor Ovid Densusianu-Ervin şi Nicolae Davidescu. în aceeaşi revistă, I. Vinea mai semnează cronici dramatice, recenzii, în care propune să fie jucaţi autori contemporani străini precum: Mirabeau, Becque, Jules Renard, Shaw, Wedekind, Strindberg.
Odată cu intrarea României în război, majoritatea revistelor îşi suspendă apariţiile.


Şi iată că în evoluţia activităţii literare a poetului apare un moment cheie, nu lipsit de consecinţe: proverbiala vacanţă la ţară petrecută împreună cu prietenul Tristan Tzara, la Gîrceni, lîngă Vaslui. E vorba de o perioadă scurtă, dar intensă, de creaţie şi de discuţii între cei doi. Cele cîteva poezii scrise cu această ocazie - *Un căscat în amurg, Soliloc, Stelele, Chronique villageoise* — se disting în ansamblul poeticii sale prin particularitatea că marchează separarea definitivă de literatura înţeleasă în sens tradiţional. Alături de alte poezii destul de numeroase, cele citate circumscriu o zonă extrem de interesantă din opera lui Ion Vinea, caracterizată de trăsături acuzat iconoclaste, pe care o putem numi preavangardistă.
în octombrie 1915, aceiaşi doi prieteni, Ion Vinea şi Tristan Tzara, lansează de data aceasta ei înşişi o nouă revistă de orientare politică, *Chemarea* (apar doar 2 numere). Articolul program, *Advertisment,* propune abolirea oricărei dogme literare. Insuşindu-şi imperativul artistic al vremii, I. Vinea, vede în artă mijlocul propagării noilor comandamente ale existenţei moderne. Stilul în care apar formulate aceste reguli se apropie frapant de stilul luptei permanente, proclamate în manifestele futuriste: „Să ieşim deci cu platoşe tari sub veste. Să înlocuim

hărţile din redacţii cu panoplii la îndemînă; să avem bombe asfixiante prin coşuri şi creioane cu şiş"[14]. Tot în *Advertisment,* Vinea lansează o provocare la adresa presei epocii - „acest bîlci de surle şi trompete" -, nefiind trecută cu vederea nici o mare parte a publicului - „masa amorfă şi brută de victime oneste şi inconştiente".
O a treia revistă editată de Vinea, lansată în 1917, este *Deşteptarea,* care de la al doilea număr, se numeşte *Deşteptarea politică si socială* şi, în fine, *Chemarea.* Vinea îi stabileşte titulatura de „Revistă săptămînală, politică, socială, literară, artistică". Va fi şi aceasta suspendată de cenzură după al doilea număr.
O penultimă etapă înaintea *Contimporanului* o reprezintă colaborarea la *Chemarea* lui N. D. Cocea în perioada 1919-1920. Pe fundalul acestei vieţi social-politice vulcanice, un gest al lui Vinea prevesteşte rebeliunea avangardistă care-i stăpîneşte deja întreaga fiinţă. în *Chemarea* din septembrie 1920 apare un protest al Societăţii anonime de tipografie, editură şi librărie „Chemarea-Fada", reprodus parţial de Elena Zaharia 242

(Filipaş) în studiul citat anterior. Redactarea textului a fost atribuită lui I. Vinea. Se cerea cu insistenţă libertatea presei, promovarea unei culturi româneşti sincrone cu spiritul modem şi se exprima oroarea de cenzură, idei care prefaţează *Manifestul activist către tinerime* din 1924: „Să ridicăm sub steaguri libere şi curate, cetatea modernă cu maşini de cules şi rotative, cu depozite de hîrtie, cu butoaie de cerneală, edificiul unde mintea care caută şi primeşte adevărul, mintea desbărată de obsesia banului, de prejudecăţile desminţite, de urile de rasă în sfîrşit ucise să lucreze spre folosul comun. Publicul [...] vrea o presă independentă şi o informaţie mondială"[15]. Iată anticipate idei avangardiste de prim ordin: respingerea convenţiei, spiritul internaţionalist.
Ultima etapă înainte de fondarea *Contimporanului* este marcată de intrarea în grupul revistei *Gândirea* încă de la fondarea ei, în 1921. Aici publică poezii precum *Declin, Aşteptînd, Vilegiatură, Ioana* şi începe să-şi antedateze poeziile, gest pe care nu-1 explică niciodată. Fiind vorba de o revistă cu program tradiţionalist, dar totuşi deschis unor experienţe foarte diverse inclusiv tendinţelor moderniste, Vinea preferă — se pare — să nege astfel această etapă, o parte din versurile publicate în perioada 1921-1922 fiind datate 1916-1918. în anii războiului scrie foarte puţină literatură, în schimb publicistica absoarbe aproape în totalitate preocupările tînărului jurnalist.
Schimbarea profilului revistei *Contimporanul în* 1924, după doi ani de la fondare, s-a făcut în direcţia promovării exclusive a literaturii şi a artelor plastice. Este perioada de deplină maturitate a publicisticii lui Ion Vinea, cînd imperativul modernităţii devine preocuparea dominantă a directorului şi a întregului grup.
Reamintesc în trecere că au existat o evoluţie şi un proces de receptare a unor opere futuriste, aşa cum rezultă din texte teoretice semnate de I. Vinea şi din alte documente. Aşa cum precizam în capitolul dedicat revistei, tendinţa principală şi fondul pe care se proiectează toate experienţele novatoare în cadrul grupării este constructivismul, bucurîndu-se de susţineri teoretice solide din partea reprezentanţilor români, dar şi direct din partea iniţiatorului curentului, Theo Van Doesburg, şi a altor reprezentanţi europeni de marcă. Am citat la momentul potrivit articolele lor publicate în *Contimporanul*Împreună cu adeziunile avangardiştilor români. Am analizat apoi materialele care au


documentat o perioadă de intensă fervoare a grupului *Contimporanul,* interesat de receptarea literaturii futuriste. Amintesc şi părerile convergente ale criticilor români care au recunoscut în *Manifestul activist către tinerime,* atribuit lui Ion Vinea, componente ale esteticii futuriste. Toate acele indicii demonstrează fără îndoială interesul directorului revistei *Contimporanul* pentru noutatea absolută adusă de iureşul futurist. Este adevărat, însă, că dintre toţi autorii de care mă voi ocupa, Ion Vinea scrie cea mai mică cantitate de texte care ar putea fi puse în relaţie cu estetica futuristă, dar aceasta nu înseamnă că ele trebuiesc neglijate.
încă un detaliu important: din 1930 pînă în 1940, Vinea este şi directorul revistei politice *Facla,* care reprezintă în cariera sa continuarea activităţii neîntrerupte în domeniul presei sociale. Paralel cu politica, revista publică şi literatură. In primii ani, sub direcţia lui Vinea, *Facla* iese în condiţii grafice remarcabile, gratie colaborărilor pictorilor M. Iancu şi M. H. Maxy. Aici polemizează cîteva dintre cele mai stălucite spirite critice ale momentului: Ion Barbu, Tudor Arghezi, Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, Eugen Ionescu. Drept consacrare a prestigiului de gazetar, Ion Vinea devenea în 1940, după suprimarea *Faclei,* preşedinte al Uniunii ziariştilor profesionişti.
Evoluţia publicisticii lui Ion Vinea rezumată în aceste rînduri a putut evidenţia probabil nu numai interesul autorului pentru futurism - care este într-adevăr foarte activ în perioada 1923-1924, simultană cu constituirea orientării estetice a revistei —, dar şi înclinaţiile sale temperamentale, nu atit de îndepărtate de spiritul futurist, cum s-a afirmat tranşant de mai multe ori în diverse intervenţii critice. In fine, este certă distanţa care separă starea de spirit şi ideile concentrate în opera publicistică de cele care i-au inspirat cea mai mare parte a poeziilor. Consider că articolele din presă reflectă o vârstă juvenilă, de mari elanuri şi spirit protestatar, pe cîtă vreme o importantă zonă a poeziei autorului contrazice această imagine, scoţînd la lumină o interioritate repliată în sine, cenzurată şi nostalgică. Cum spuneam, avem de-a face cu o personalitate complexă şi contradictorie, care a refuzat programatic, să-şi devoaleze intenţiile.


VI. 4. La o nouă lectură a operei lui Ion Vinea, poezia sa preavangardistă lasă să transpară anumite reminiscenţe

futuriste. înainte de a rezuma particularitățile acestei etape sînt necesare cîteva precizări de ordin general asupra caracterului şi statutului poeziei lui Ion Vinea inclusă în volumul publicat în 1964. Această poezie ilustrează pe deplin starea tipic avangardistă care continuă să caracterizeze existenţa poetului şi după încetarea activităţii avangardei noastre istorice. Modul în care se prezintă acest volum este simptomatic pentru înţelegerea personalităţii poliedrice a lui Ion Vinea.

Poetul nu s-a grăbit niciodată să-şi adune poezia într-o carte, astfel că singurul său volum de poezie antumă apare abia în 1964, la Editura pentru Literatură din Bucureşti, la 52 de ani de la data debutului în *Simbolul.* Aceasta nu este nicidecum o întâmplare, ci este rezultatul unei opţiuni a poetului, izvorîte chiar din concepţia sa despre artă, din oroarea de formulă şi de stagnare a scriiturii într-o formă definitivă şi irevocabilă, în 1927, cînd redacta *Istoria literaturii române contemporane,* în lipsa volumului care consacră un autor, deşi avea aprecieri laudative la adresa poeziei tînarului poet, criticul E. Lovinescu încearcă o anume dificultate de a vorbi în termenii cei mai adecvaţi, mărturisind că nu poate să emită decît o părere aproximativă. La a doua ediţie, în 1937, în capitolul despre Vinea, autorul fusese obligat de aceleaşi împrejurări (cartea nu apăruse) să rămînă la vechea părere provizorie. în fine, la apariţia cărţii a existat probabil o anumită frustrare a publicului, deoarece volumul avea un aspect deconcertant. Elena Zaharia Filipaş face cîteva precizări remarcabile în acest sens: „Poezii din toate vîrstele de creaţie, scrise în cele mai diverse maniere poetice, se amestecă haotic fără nici un ax de sprijin. Vinea dă impresia că experimentează neîncetat poezia, trecînd de la un stil la altul cu o mobilitate ce denotă un spirit inovator veritabil, dar şi oarecare diletantism"[16]. Editoarea poeziei lui Ion Vinea mai notează că poetul n-a respectat nici cronologia şi nici forma iniţială a poemelor sale. Dacă analizăm indicele după titlul poemelor, inclus în ediţia critică întocmită de Elena Zaharia, constatăm că majoritatea poemelor au două titluri, iar dacă răsfoim *Addenda* descoperim pentru multe dintre aceste creaţii cîte 2-3 variante[17].





în concluzie, la o privire superficială asupra operei, ne întîmpină aspectul de experiment continuu pe care-1 cultivă, cu bună ştiinţă, poetul. Cu toate acestea, anumite poezii de tinereţe, extrem de utile discuţiei noastre, care ilustrează vîrsta curajului estetic în lirica poetului, apar abia în ediţiile succesive, graţie iniţiativei editorilor. Elena Zaharia citează pe Nicolae Manolescu, care observă la rîndul său lipsa versurilor tipice din etapa căutărilor şi experimentelor avangardiste ale poetului. în forma în care apăruse iniţial, prin voinţa autorului, volumul nu oferă imaginea integrală a operei: „Sîntem surprinşi de eliminarea aproape a tuturor teribilismelor"[18].

Poetul Ion Vinea rămîne mereu acelaşi, rebelul avangardist care sfidează orice formă de autosuficienţă.

Iată în continuare o relectură a poeziei de început a lui Ion Vinea, mai exact a componentei preavangardiste, elaborată înainte de fondarea *Contimporanului,* care marchează, cred, o etapă distinctă în creaţia sa. Analiza de faţă se concentrează asupra unor poeme care anticipează aspectele futuriste, atîtea cîte există, în poemele publicate în *Punct, 75 H. P.* şi în *Contimporanul.* Este vorba de poezii scrise între anii 1913-1922, cînd autorul ajunge să-şi elaboreze un stil original, vivace şi teribilist.

Restrîngînd ulterior unghiul de vedere, am putea observa că perioada 1913-1915 este fundamentală pentru destinul său de poet, reprezentînd momentul premergător ipostazelor şi „poeticilor" ce vor fi amplificate, reelaborate în anii maturităţii. Chiar din aceşti ani are intuiţia declinului vital (în elegiile *Declin, Obses, Ioana I, Ioana II),* a poeziei cu substraturi ironice care conţin în subtext emoţii intense *(Siestă, Septembrie, Pantelimon, Bocet).* Este şi perioada primelor versuri cu tentă „clasică": *Demostene, Aetius, Clades.* Poezia ulterioară va nuanţa tocmai aceste tonuri fundamentale, decantînd „esenţe" descoperite în vacanţa petrecută cu Tristan Tzara. Simion Mioc susţine că şi poeziile publicate în etapa *Contimporanului* sînt scrise înainte de 1920, citind-o în sprijinul afirmaţiei sale pe Constandina Brezu[19]. Relativ la această presupunere, se cunoaşte faptul că, începînd din 1921, poetul antedata, însă pentru a şti mai exact cum au fost făcute aceste antedatări trebuie să recurgem la manuscrise, la ediţia critică, nefiind vorba, probabil, de o practică generalizată. Modernismul revoltat care caracterizează prima etapă se distinge printr-o





I

declarată neîncredere în literatură. Respingînd literatura, Vinea mărturisea în paginile *Cronicii* că literatura îl „persecută"[20]. Repulsia faţă de literatură este un leitmotiv al acelor ani. Astfel, titlul poemului *Un căscat în amurg* şi întregul discurs liric reprezintă un fel de comentariu ironic la tema depresivului *fin de siecle* romantic şi simbolist, poetul vizîndu-se probabil chiar şi pe sine însuşi, propria-i structură crepusculară.

Să ne oprim pentru început asupra poeziei *Doleanţe,* apărută în *Noua revistă română* şi considerată drept un moment de cotitură în evoluţia lirică a poetului[21]. într-un material documentar trimis revistei *Manuscriptum,* profesorul francez Henri Behar, autorul ediţiei critice a operei lui Tristan Tzara în Franţa, menţionează o

scrisoare a lui Ion Vinea din iulie 1916, trimisă la Ziirich lui Tristan Tzara şi lui Marcel Iancu, în care se află o copie a poeziei *Doleanţe*[22]. Poetul spera ca această poezie să se publice în *Dada,* dar Henri Behar scrie în notă că „în ciuda invitaţiei de a-1 publica, acest poem modernist şi melancolic n-a avut fericirea să placă dadaiştilor". în plicul scrisorii, precizează acelaşi autor, se afla şi un petic de hîrtie, pe care era scris poemul. Remarcăm acida doză de umor introdusă în poezie, reacţie la despărţirea de propriul trecut simbolist. Poezia este o parodie a nostalgiei plecărilor, temă simbolistă şi melancolic romantică, cu o carieră îndelungată în literatură. Poate sugera separarea de un trecut al iubirii sau de oricare alt trecut. Observăm o evidentă intelectualizare a emoţiei, care se diluează în ironie. Melancolia, tratată în nota neserioasă, devine un obiect carnavalesc, bun de împodobit cu panglici şi confetti: „Gară luminată şi pustie, / trenurile pleacă pe vecie, / ieşi dintr-un sertar, melancolie, cu panglici, cu bucle şi hîrtie, / că paiaţa-i fără de scufie"[23]. în această perioadă, poetul îşi propune să scrie cît mai „autentic'.' şi mai „neliterar"[24]. Prin urmare, versurile îşi pierd forma lor constrîngătoare şi devin libere, discursive. Poetul renunţă la rima şi ritmul clasic, exprimînd în sensul acesta opinii în ton cu cele mai iconoclaste dintre formulările vehiculate de avangardele europene atunci la modă: „Rima şi ritmul clasic e (sic!) o pojghiţă înşelătoare sub care se ascunde falsa poezie, sărăcia de sentimente, imagini şi idei. Şi la urma urmei, rima e un clopot care răsunînd strică armonia intimă a versului"[25].
Un alt poem apărut tot în aceeaşi publicaţie se numeşte *Chemare* şi era dedicat pictorului Marcel Iancu, prieten apropiat al scriitorului[26].


J


Ultimele trei strofe sînt extrem de dinamice, poetul invitînd la descoperirea unor noi înfăţişări ale lumii aflate „între pămînt şi boltă la fiecare pas". La un alt nivel de lectură, chemarea poetului se referă la o călătorie în spirit, plecarea echivalînd cu o desprindere de „legendele de ieri". Comparînd varianta publicată în volum cu cea apărută în revistă, în 1914, reprodusa în *Addenda* din ediţia critică *Opere I,* din 1984, constatăm că a doua versiune este mai aproape de spiritul primilor ani ai avangardei româneşti. Faţă de ultimele două versuri din a doua strofă, prezente în volum, „să-nvii pe loc tumultul de glasuri şi de prore / ce-nfiora talazul acestui cer latin", în varianta din revistă apar versurile: „ne amintesc avîntul anticelor carene / spre stelele aprinse ca focuri de gheţari". Apoi, în strofa a IV-a din volum, ultimele două versuri sînt diferite de versurile corespunzătoare lor din variantă, şi este mai percutantă intensitatea expresiei, în primul vers al variantei, comparativ cu versul corespunzător din volum: „Căci vînt prielnic trece prin suflet de năieri", faţă de „Şi vînt prielnic suflă prin plete de năieri".
Tot în *Noua revistă română* se publică şi poezia *Amintiri false*[21]. Este unul dintre poemele care inaugurează tema sentimentalismului ironizat, burlesc, reprezentând unul dintre motivele predilecte ale poeziei de tinereţe. Luna, astrul protector al îndrăgostiţilor, pierde obişnuita aură magică în această poezie vădit antierotică. Autoironia se propagă insinuant în versuri nonconformiste: „Tăcerea creşte-n mine, bătînd. Nici o ispită? / E noapte. Stele. Parcă sînt obosit. Şi atât. / Şi ninge luna clară, o, lună nelipsită! / pe lespede şi-n suflet petale de urît". In aparenţă, primele două strofe par a fi ale unei romanţe, termen care chiar există în text. Contrapunctul ironic nu întîrzie însă să apară. Autorul exemplifică la modul poetic cum se poate defuncţionaliza un clişeu romantic. , Vinea renunţă la sentimentalitatea minoră sau la retorismul debutului, persiflîndu-le în poezii voit prozaice, mai apropiate de lirica prietenilor şi colegilor săi avangardişti Stephan Roii, Ilarie Voronca, de exemplu.
Poezia *Bocet* apare în 1915 în *Cronica,* cu titlul *Paragină®,* fiind republicată apoi în volumul din 1964. Tot în *Cronica* s-au mai publicat cîteva poeme, scrise în stilul ludic al prietenului din copilărie, Tristan Tzara: *Un căscat în amurg, Soliloc, Stelele, Mobilizare. Bocet* este un mic 

reportaj scris cu umor, alcătuit din notaţii scurte, percutante. Varianta apărută în revistă este din nou mai „curajoasă". Spre deosebire de ultimul vers al primei strofe din volum „sub lînced soare trece o turmă la păscut", versul din periodic produce un impact mai puternic, prin plusul de comic pe care-1 conţine „soarele şters adoarme turmele la păscut". Din ultima strofă din volum s-au eliminat punctele de suspensie din finalul versului „Arar soseşte poşta" şi, odată cu ele, un indiciu ludic. Tonul sincopat al ultimelor versuri trădează profunda plictiseală a orăşeanului prizonier în acest peisaj provincial, paseist, lipsit de palpitaţia ritmurilor şi a evenimentelor citadine: „Sînt singur. Praf se cerne pe cărţi. De ce nu-mi scrii?... / Copiii mor de friguri. Sînt cuiburi goal'e-n ramuri. / Arar soseşte poşta. Şi oamenii prin hanuri / zvonesc de rău: războaie şi molimi, doftorii..."
*Un căscat în amurg* apare tot în *Cronica,* cu subtidul sugestiv *Constatări*[2-9]. Se pare că poezia a fost scrisă la

Gîrceni, unde, aşa cum notam cu cîteva pagini în urmă, Vinea şi Tzara petrec în 1915 o vacanţă de lecturi şi solilocvii semnificative pentru drumul pe care decid să-1 urmeze fiecare în arta de avangardă. Anii primului război mondial, anii de directorat la *Chemarea,* ai colaborării la *Cronica* şi ai prieteniei cu T. Tzara sînt marcaţi nu numai de pasiunea cultivării unui modernism grav sau ludic „deformant", ci şi de plăcerea evadării în viziuni campes-tre, care probează forţa modernismului de a anexa cu naturaleţe şi acest aspect, considerat pentru o vreme exclusiv tradiţional şi deci, inabordabil. Dar în ciuda afinităţilor celor doi scriitori, deosebirile rămîn vizibile. La Vinea tendinţa de a şoca apare mult atenuată, tristeţea, confesiunea gravă impregnează de cele mai multe ori discursul liric. Vinea a fost perfect conştient de acest lucru, încredinţînd în presa literară, diversificată, orientată în funcţie de tendinţele moderniste ale momentului într-un mod selectiv, cît mai adecvat cu putinţă direcţiilor specifice ale producţiei sale lirice. Aşa încît pentru un mic florilegiu poetic — *Declin, Aşteptînd, Vilegiatură, Ioana, Veste* — va opta sâ-1 publice între 1921-1924 în revista *Gândirea,* întrucît nota modernistă a acelor versuri implica şi tente tradiţionale, apropiate de lirica unor colaboratori ai revistei amintite.

Poezia este confecţionată dintr-un cumul de disonanţe, de pro-zaisme programatice introduse în discurs, alături de „notaţii banale sau



[redacted]



observaţii crude realiste"[30]. A existat probabil o intenţie polemică a autorului, care viza, pe de o parte, rafinamentele excesive simboliste, iar pe de alta, curentele interbelice paseiste: sămănătorismul, poporanismul etc. Poezia este construită după modelul unui reportaj amuzant, scris pe o temă abuzată prin repetare în literatura română de atunci - viaţa la ţară. Viziunea lui Ion Vinea e însă una teribilistă: „Cloşcă supranaturală, seara închide aripi de nori pe ouăle / săteşti, - şi pe un dîmb din fund Dumnezeu a jucat table / şi a scăpat Gîrcenii, zaruri cu geamul rotund". In aceste versuri, Vinea propune „constatări" *sui-generis* pentru a da o idee despre exasperanta lentoare idiliacă a traiului de la ţară. Instantaneele surprinse sînt pline de prospeţime şi pitoresc: mici revolte ale orăşeanului legate de întîrzierea poştei, imaginea de poveste a unui „popă-negru care călăreşte cu picioarele-n şosea". Aceeaşi indiferenţă hedonistă caracterizează şi viaţa sfinţilor. Iată că negarea paseismului apare exprimată cu ajutorul unor „comentarii" maliţioase, cinism-boem, chiar dacă nu se recurge la devieri sintactice ca-n practica futuristă.

Poezia *Soliloc* vede lumina tiparului în *Cronica,* la foarte puţin timp după *Un căscat în amurg*[x]. Comentînd această poezie, Şerban Cioculescu crede că avem de-a face cu un eşantion de „sarcasm dezamăgit", mai mult, că am putea descoperi aici „cheia temperamentului depresiv şi sceptic al lui Ion Vinea"[32]. In asemenea poezii, Ion Pop recunoaşte, în schimb, răspunsul autorului la starea de „literaturizare" a poeziei în general. In *Soliloc,* „nemulţumirea se traduce în versuri de un prozaism căutat, cu voite stridenţe, înlăturînd învelişul mitic al unor motive tradiţionale, pentru a dezvălui cu o ironică satisfacţie fondul lor indiferent"[33]. Mai explicit, „trama" (este vorba de un poem narativ) relatează o călătorie iniţiatică întreprinsă cu scopul de a descoperi propria stea norocoasă. Ceea ce descoperă poetul e lipsa de har spiritual-religios din fiinţa sa, exprimată în cuvinte „profane", din care lipseşte orice urmă de fior mistic sau de nelinişte: „Şi mi-am zis, cu ochii ţintă la stea, / la steaua mare şi luminoasă ca floarea-soarelui / rece şi înaltă [... ] Şi nu vei călări niciodată pe măgari / condamnaţi să calce pe cojoace necurate / în dimineţe clare prin oraşe de lămîi şi de olivi, / albe ca zidurile de var jur împrejur, / - necircumcise de asedii - / primit cu coruri ebreeşti şi osanale". Solilocviul devine discursiv. Refăcînd *ă rebours* anumite 



episoade biblice, neobişnuitul pelerin îşi dă seama, cu resemnare amuzată şi fără părere de rău, că nu el este cel care va repeta miracolul biblic. Se poate decoda în aceste versuri însăşi condiţia omului modern. în plus, iată un mod de discreditare a solemnităţii şi a gravităţii.

Un alt text publicat în *Cronica* se intitulează *Stelele* şi apare la două luni după *Soliloc*[M]*.* Este unul dintre puţinele cazuri în care poetul recurge la procedeul cumulării metaforice, apropiindu-se mult de practicile cele mai dezinhibate ale avangardei. Debutînd pe un fond rural, pitoresc şi domestic - „Păsările de curte au alarmat de trei ori satul, / au tăcut şi vacile cu ochii grei, / tălăngile, apoi carele, bicele, oamenii, într-un tîrziu şi dinii, / şi tăcerea e atît de veşnică încît aud vrabia timpului foşnind / scurt între ramuri" -, poezia devine o incantaţie după un model folcloric, un fel de blestem adresat iubitei. Construcţiile ternare şi quatemare, cu rol de determinări nominale, vin în sprijinul acestei idei, alcătuind un discurs amoros atipic: „Iubita mea cu nervii negri / gura închisă şi dură / părul de fier încordat pe creştet / ce vedenii sapi în perne cu fruntea / ce durere sugrumi crispînd mîinile pe sîni / ce filtru îţi îneacă sufletul? / Sufletul tău e un porumbar în care au intrat corbii / e un puţ în care se încurcă şerpii / e un horn înfundat cu crivăţ / e o aripă de moară ce se zbate şi cheamă pustiul".

Tot o mostră de antisentimentalism este şi poemul *Vaşi prin fo^.* Poetul imaginează un cortegiu solemn, trecînd printr-o pădure iluminată de aura lunii melancolice. în ultima strofă peisajul se recompune devenind carnavalesc, iar ironia poetului se insinuează glacial în discursul poetic: „Mai spune ceva din trecut - e necesar - / aleea s-a trenţuit colorat, / trecem ca printr-un bal mascat, / văd că vom fi trişti făţiş -toate boschetele s-au uscat. / Plînge-n noi parfumul de pustie, / peste tot cutii de farmacie".

Oroarea şi dispreţul iubirii în notă minoră, melodramatică, fac obiectul poemului *Fruhlingsnacht.* Istoricii literari (Elena Zaharia Filipaş) au stabilit că poemul datează dintr-o perioadă anterioară anului 1920, chiar dacă se publică direct în volum în 1967[36]. După o primă strofa, care demontează clişeizatul motiv al lunii mai, luna iubirii romantice, în a doua, apare parodiat şi cadrul canonic al iubirii, decorat cu tei, parcuri şi lună: „Şi-n parcul nins de teii, pe cari luna-i plouă, / amanţii se perindă


J


c-un aer idiot". Versurile par un ecou al ideilor expuse de F. T. Marinetti în manifestul *Să ucidem clarul de luna / Ucddiamo ii chiaro di luna* ipoteză de altfel, plauzibilă, date fiind relaţiile pe care cercurile simboliste le aveau în acei ani cu futurismul.

Trecînd la ciclul de poezii scrise sau datate 1916, descoperim un poem cu tidul *Septembrie (Variantă),* publicat în premieră în volumul *Ora Jîntînilor.* Vinea a scris două poezii cu tidul *Septembrie,* asemănătoare, una subintitulată *Ciornă,* cealaltă *Variantă,* introducîndu-le pe amîndouă în volum. Prima este tot o poezie de tinereţe, publicată însă în *Cronica* din 1915[37]. Peisajul autumnal căpăta o tentă mai dramatică şi mai acută în *Ciorna,* deşi poezia se termina cu două versuri originale, din care primul se păstrează şi în cealaltă: „vîntul îşi îndîrjeşte trîmbiţele lui de ţînţari, / şi, toată, toată noaptea o să sune ploaia pe tinichelele cerului". Versiunea *Variantă* nu exclude nici ea inserturile ironice. In volumul *Ora jîntînilor,* unde a fost publicată iniţial *Varianta,* versul „Trebuie, Doamne, să-mi fac rugăciunea în fiece seară" a fost înlocuit ulterior cu „Trebuie, Doamna mea, să-ţi fac închinarea de seară". Substituţia s-a făcut probabil în favoarea introducerii unei teme vizitate mult de avangardiştii români, demonetizarea nostalgiei iubirii pierdute. Nota de indiferenţă ostentativă afişată faţă de orice eveniment lumesc apare încă din primele versuri: „Zăream mai departe caii goi, /Au murit pe pămînt oamenii vechi şi noi, / dar nu-mi dau seama dacă e mai bine".

Poezii scrise în perioada preavangardistă apar şi în *Contimporanul,* păstrînd datarea iniţială. *Dicteu* sau *încercare de a ghid un poem* este datată 1916, dar apare în *Contimporanul,* în 1926, cu titlul *Subiect.* Poezia ilustrează unul dintre procedeele care vor face carieră literară internaţională abia după anii '50 - *intertextualitatea* -, fiind însă utilizat abundent în literatura tuturor avangardelor europene. Probabil că în cazul avangardei noastre acest exemplu s-a numărat printre primele. Vinea citează în propriul poem tidul unei poezii de Emy Hennings, soţia directorului publicaţiei dadaiste *Cabaret Voltaire,* Hugo Ball, publicaţie apărută la Zurich, în 1916. In numărul unic al revistei sînt publicate două poezii semnate Emy Hennings dintre care una, *Fata pescarului din Batavia,* este chiar cea citată în poemul lui Vinea. Vinea face aluzie la prietenii săi, Tristan Tzara şi Marcel Iancu, care lansaseră deja în Elveţia insurecţia


dadaistă, introducînd în versuri numele revistei *Cabaret Voltaire.* „Emy Hennings a scris: *I fata pescarului din Batavia.* / Pe vreme de război simplă veste / de la prietenii mei din Sviţera, / data 915, Zurich, Cabaret Voltaire". Că aşa stau lucrurile o indică şi o comunicare trimisă revistei *Manuscriptum* de către profesorul francez Henri Behar, unde apare menţionată o scrisoare a lui Ion Vinea către Tristan Tzara şi Marcel Iancu, datată „iulie 1916"[39]. Poetul le cerea celor doi prieteni amănunte despre poeziile semnate de Emy Hennings, dorind să primească versuri traduse din opera poetei: „în orice caz, împărtăşiţi din secret pe d-na Henings. Mi-aţi promis nişte versuri tălmăcite din opera-i. M-am mulţumit cu ce-am găsit în plachetă: «Zilele acăţate în turnuri...» — dacă cumva am înţeles bine - foarte frumos".

Poemul *De Sîn-Martin* apare publicat tot în *Contimporanul,* în 1926, deci cu o lună doar înaintea celui precedent semnalat, dar de care se deosebeşte esenţial[40]. Prima strofă este scrisă în tonalităţi autumnale. Poetul pare a sugera stări incerte ale unei naturi schimbătoare, uşor apăsătoare şi confuze. A doua strofă marchează o ruptură radicală în relaţie cu prima, întrucît poetul declară la modul cel mai teribilist şi mai impertinent cu putinţă pierderea iubitei, în aceiaşi termeni clişeizaţi cu care se anunţă obiecte pierdute la mica publicitate: „Iubita de altădată răspunde la numele de Margareta, / ochii ei trădează visuri palustre, / chipul ca ora ceaiului, părul / aşişderi, — pare mai înaltă decît e, / semne particulare nu are, / găsitorii se vor adresa la ziar / unde vor primi o bună recompensă". Avem de-a face cu una dintre cele mai incisive mostre de antisentimentalism nu numai din opera poetului, dar din întreaga literatură a generaţiei sale.

O altă ipostază, puţin obişnuită în poezia lui Vinea, este teribilismul monden, care înseamnă de fapt o mondenitate mimată, pusă în scenă. Este vorba de poemul *Siestă,* apărut în revista *Manuscriptum,* în 1970, în facsimil, în paginile unui articol al Constandinei Brezu, intitulat *Ion Vinea. Laborator poetiâ*[x]. Cercetătoarea operei lui Ion Vinea, citată de Elena Zaharia în ediţia critică, susţine că poezia a fost scrisă în 1913. „Personajul"

care se confesează apare în postura unui poet uşuratic şi inconsistent şi dornic de glorie literară. Decorul marin al idilei sugerate e suav şi relaxant: „Apele, scuturi de zinc copleşite de soare, / trepte de





spumă de-abia şi-aripi atrase coboară. / Sînt un tînăr sentimental care ascultă muzică, / am o iubită neurastenică într-o casă de sănătate. / Sonia, să deşertăm cupe reci / într-un jeţ de paie la mare. / Ochii mei distraţi colorează un pavilion străin în zare. / Nu-i aşa că sînt poet mare?"

Apropiată de tema precedentă, *Rădăcini lunare* vede lumina tiparului în *Opere,* din 1971, ediţie care reia varianta din manuscris cu datarea: „cam din 1916"[42]. Este un mozaic citadin confecţionat prin suprapunerea unor imagini disparate, simultaneiste. Structura versurilor ia forma colajului cinematografic, ca în poeziile lui Stephan Roii, publicate în revistele de avangardă. Pentru Vinea această ipostază este puţin improprie; exuberanţa şi expansivitatea nu sînt aspecte dominante ale stilul său: „Bulevarde sub ploi / rouă pe globuri electrice / pe scări de hotel luna lichidă / stinse restaurantele în grădina publică / rătăcesc ca un agent de moravuri". Poetul schiţează mici amabilităţi politicoase cu trecătorii întîlniţi, de tipul: „îmi daţi voie să-mi aprind ţigara / poftim". Ultimele două versuri sintetizează toate imaginile anterioare într-un stop cadru mai cuprinzător: „învelim veacul în jurnal / şi-1 purtăm floare de hîrtie".

Ion Vinea a publicat şi în revista *Gândirea* poezii în notă experi-mentalistă: de exemplu *Vilegiatură,* apărută în 1921, însă datată 1917[43]. Data este certă deoarece poezia s-a găsit în două manuscrise, o variantă purtind titlul *Auroră,* textul era urmat de menţiunea: „Iaşi, 10 august, 1917", altă variantă fiind un text cu titlu omonim. Este un poem plin de vitalitate, comunicînd sentimentul de fericire stenică ce învăluie cuplul dezinvolt, care străbate la întîmplare distanţe şi peisaje într-o primăvară citadină: „Să pornim ca tirolezii, iubito, / mîna ta e fragedă şi ce limpezi ochii!". Descoperim o altă imagine a poetului, puţin comună la Vinea: un poet îndrăgostit, care nu se cenzurează şi nu se retrage din faţa iubirii, din contră, este fermecat de tinereţea iubitei şi de prospeţimea fructelor expuse de precupeţi, material poetic din care Darie Voronca, colegul său, a obţinut o capodoperă poetică (vezi analiza din capitolul următor): „Iată precupeţii locului cu fructe, / şi coşurile cu lămîi de ceară strălucesc, / [...] / Cît de purpurie rochia ta se-aprinde / burgului de suliţi cu sportivi pitici!"

**Concluzii.** Etapa preavangardistă a poeziei lui Vinea cuprinde o zonă foarte unitară din punct de vedere tematic, ceea ce nu se poate





afirma despre poezia modernist moderată, care se dezvoltă în jurul a mai multe nuclee tematice. Poate că trăsătura cea mai importantă a acestei secţiuni de poezie este aceea de a anticipa poetica mai experimentală şi mai iconoclastă, prezentă în poemele publicate în revista *Punct* şi în alte cîteva apărute în *Contimporanul* sau alte publicaţii, pentru care propun în continuare o grilă futuristă de lectură. Preavangardismul lui Vinea este deja un stil matur, de sine stătător, încît ar putea fi considerat un avangardism poetic în adevăratul sens al cuvîntului, însă nu trebuie pierdut din vedere faptul că la acea dată avangarda românească nu se constituise efectiv ca mişcare literară. Deci vorbim mai de grabă de un avangardism *avânt la lettre.* Trăsăturile marcat avangardiste ale literaturii lui Ion Vinea ne-ar îndreptăţi, în alte condiţii, să-1 considerăm încă de pe atunci primul avangardist român. Poetul rămîne însă, în această accepţie, un ilustru precursor. Dacă îi comparăm în schimb oprea cu cea a altor avangardişti europeni care făceau parte din culturi deja avangardiste la acea dată, precum cultura franceză, atunci Vinea poate fi considerat un artist avangardist.

în al doilea rînd, remarcăm că tema predilectă a poeziei lui I. Vinea din această perioadă este antisentimentalismul, ilustrat în cele mai variate ipostaze, pornind de la deconstruirea viziunilor edulcorat-paseiste, şi punînd accentul pe persiflarea iubirii romantice, supralicitate de literatura anterioară, ambele aspecte fiind dezvoltate în forme destul de apropiate de cele ale colegilor futurişti. Nu este greu de demonstrat existenţa atât de timpurie a influenţelor futuriste şi apoi e cert că Vinea intuia perfect spiritul rebel al epocii. Nu trebuie pierdut din vedere faptul că reviste precum *Universul literar* şi *biblioteca modernă* publicau deja din 1909, 1910 articole dedicate futurismului şi manifeste futuriste traduse. Apare ilustrat în măsură mai redusă teribilismul viziunilor citadine, mult mai prezent în poeticile viitorilor avangardişti, Ilarie Voronca şi Stephan Roii. Nu apare la Vinea elogiul maşinismului sau al vitezei.

O ultimă observaţie despre această primă etapă: poetul a fost un precursor al avangardismului românesc tocmai prin această latură a operei sale, şi mai puţin prin poezia publicată la *Gândirea,* în anii 1921-1922, care avea o tentă folclorică puternică, în ton cu profilul modernist moderat al





revistei, fără să lipsească nici din aceste versuri imagini realmente surprinzătoare.

VI. 5. Remarcam în secţiunea precedentă recurenţa antisentimen-talismului şi a evitării subiectivităţii, teme care se radicalizează în etapa de maturitate a poeziei lui Ion Vinea. Este vorba de perioada cînd avangarda românească începe să existe ca atare, iar momentul publicării *Manifestului activist către tinerime* în prima revistă de avangardă, *Contimporanul,* condusă de Ion Vinea, marchează tocmai acest debut iconoclast. în ambianţa de

deschidere estetică spre curentele europene, promovată în mod programatic, observam pătrunderea influenţelor futuriste şi în revista condusă de I. Vinea. Din aceeaşi perspectivă trebuie privită şi publicarea unor poezii de inspiraţie futuristă semnate de directorul publicaţiei, înainte de a trece la analiza acestei secţiuni de poezie, aflată sub incidenţa programului futurist, reamintesc cîteva precepte futuriste referitoare la antisentimentalism şi antisubiectivism, teme asupra cărora Vinea se concentrează cu predilecţie.

La punctul 9 din primul manifest al futurismului, Marinetti proclama printre altele *dispreţul femeii /ii dispresgp della donna,* ca formă de abolire a sentimentalismului[44].

Un manifest incendiar în care se propune abolirea modelului sentimentalităţii de tip romantic e *Uccidiamo ilchiaro di lunal* (aprilie 1909), în care F. T. Marinetti construieşte o parabolă avînd ca protagonist un tînăr, căzut pradă mirajului lunii, în oraşul Paraliziei (adică al pasivităţii). Ion Vinea a fost un susţinător pasionat al revoluţiei permanente a spiritului, antidotul cel mai eficace împotriva formulei şi convenţiei.

In manifestul *Ilpoeta Aldo Pala^eschi,* liderul futurist vorbeşte despre fondul general de ironie demolatoare care dă nota dominantă a stilului său şi „care răstoarnă toate miturile sacre ale romantismului, Dragostea, Moartea, Cultul femeii ideale, Misticismul etc."[45].

In fine, manifestul *La nuova religione-morale della velocità* (din 11 mai 1916), se încheie cu un nou atac împotriva clarului de lună: „Numai viteza va putea ucide veninosul Clar-de-lună, nostalgic, sentimental, pacifist şi neutru"[46].





Am mai putea adăuga la acestea abolirea eului din literatură, ca formă liminară de impersonalizare, teoretizată în *Manifesto tecnico della ktteratura futurista,* ale cărei ecouri se prelungesc şi în poezia lui Vinea.

VI. 6. Mai întîi, cîteva precizări pe marginea unor comentarii despre aspectele iconoclaste din poezia lui Ion Vinea, extrase din două monografii importante dedicate operei poetului.

în studiul său, *Ion Vinea,* Elena Zaharia consideră că „modernismul extrem" care se manifesta la *Contimporanul* a fost ilustrat de creaţiile cîtorva „poeţi minori", cum sînt numiţi „Ilarie Voronca, Sergiu Dan, Romulus Dianu, Tana Quil, Filip Corsa şi Gheorghe Dinu". Asupra primului revine totuşi, enumerîndu-i meritele şi „vocaţia de inovator, cu ambiţie de şef de şcoală", activitatea poliedrică, însă prima remarcă nu se atenuează în text[47]. Mai departe, referindu-se la *Cloroform,* text publicat de Voronca în revista condusă de Ion Vinea, autoarea observă că „poeziile sale moderniste din *Contimporanul* sînt de multe ori simple aglomerări de notaţii şi metafore, discontinue pînă la pierderea oricărei coerenţe, amorfe ca un obiect fără sens"[48]. Deci, asupra lui Voronca, autoarea formulează o judecată de valoare pe jumătate negativa, tocmai din cauza trăsăturilor teribiliste, „extremiste", care vom vedea că au multe afinităţi cu experienţe similare futuriste. în schimb, asupra lui Stephan Roii nici un cuvînt în plus în afara etichetei de „poet minor". Notaţiile care-i privesc pe Sergiu Dan şi Romulus Dianu sînt minimalizatoare în chip şi mai vădit. Din aceste formulări înţelegem că inapetenţa autoarei pentru experimentalismul teribilist atrage implicit judecăţi negative asupra poetului care îl practică. în continuare, poezia lui Filip Corsa este suspectată de facilitate: „Facilitatea poeziei scrise de Filip Corsa iese în evidenţă mai ales atunci cînd poeta încearcă - sub influenţa constructivismului - să-i încorporeze elemente de aritmetică"[49]. Poate ar fi trebuit precizată mai exact această influenţă, termenul „constructivism" fiind prea general în acest context. în ceea ce-1 priveşte pe poetul Ion Vinea, autoarea propune analize şi perspective realmente interesante asupra laturii moderate, semnalînd şi comentând o întreagă gamă de teme, dar nu se opreşte şi asupra poemelor cu caracter mai acuzat radical, publicate în *Punct* şi *Contimporanul.* Deşi apreciază atitudinea de radicalism





estetic, descoperită într-un articol al poetului din *Contimporanul,* prin care acesta îşi declară oroarea faţă de orice formulă, totuşi autoarea nu analizează versuri din mica zonă de poezie inspirată de acest model de scriitură: „Iată deci că Vinea nu vrea să fie nici dadaist, nici suprarealist şi probabil nici chiar constructivist, de vreme ce şi constructivismul poate deveni o formulă. El visează iluzia destinului unui revoluţionar absolut"[50].

O poziţie asemănătoare se poate constata şi la lectura studiului *Opera lui Ion Vinea* de Simion Mioc. Criticul semnalează existenţa poemelor din *Punct* şi *Contimporanul,* fără să propună un punct de vedere mai argumentat şi fără să recunoască în ele o altă etapă sau o zonă distinctă în opera scriitorului. Autorul face însă scurte comentarii la cîteva dintre ele. Nu apare menţionată în nici un loc vreo influenţă futuristă, ci mai degrabă dadaistă, în poemele *Victoire en bleu* (unde propune ca alternativă interpretativă şi influenţa suprarealistă) şi *Eleonora.* Criticul este de părere că nici aceste poezii „nu-1 dezmint pe poetul elegiac" şi „chiar şi în acest ciclu, Vinea nu rămîne numai la atitudinea de frondă avangardistă, la ironie şi persiflare, ci se interiorizează şi mărturiseşte grav - aşa cum făcuse în atitea din poeziile din capitolele anterioare, poetul contrazicîndu-1 pe teoreticianul *Manifestului activist"^.* Această contradicţie este, evident, reală, dar nu cred că trebuie absolutizată. Din nou constatăm o atitudine de vizibilă rezervă a unei părţi a criticii faţă de aceste încercări experimentaliste ale poetului, care nu constituie pentru nici unul dintre cei doi autori o zonă poetică autonomă în contextul operei. Din amplul capitol de 186 de pagini, Simion Mioc dedică poeziilor menţionate doar trei pagini, opţiune din care deducem că subiectul a trecut aproape neobservat. Zona la care ne vom referi în această secţiune nu-i apare autorului separată de creaţiile de debut, toată această perioadă fiind numită cu anumite rezerve „avangardistă".

La o nouă lectură, poemele lui I. Vinea publicate în *Punct* şi alte cîteva, apărute în *Contimporanul,* fac posibilă identificarea unei etape distincte de creaţie, în care experienţele din faza anterioară se radicalizează, atit cît îşi propune poetul să o facă, rămînînd în fond un avangardist moderat. Fără această mică zonă de poezie, aproape ignorată din poetica lui I. Vinea, imaginea generală a operei rămîne, din păcate,





fragmentară, incompletă. Propun un tip de lectură care să pună în valoare tocmai aceste elemente introduse cu ajutorul unor tehnici nonconvenţionale, frondiste, chiar teribiliste. Fronda este o atitudine avangardistă care a contribuit în mod decisiv la promovarea unor noi forme de experimentalism literar şi deci la construirea imaginii inedite şi fascinante a avangardelor istorice ale secolului XX.

Revenind la cazul Ion Vinea, este incontestabil meritul Elenei Zaharia Filipaş de a fi introdus în ediţia critică pe care a îngrijit-o - *Ion Vinea, Opere I,* din 1984 - o *Addenda,* care conţine poemele experimentale, scrise de poet în timpul directoratului la *Contimporanul* şi al colaborării la revista *Punct.* Toate sînt reproduse în volum după textele din periodice şi sînt redactate în limba franceză. Să ne oprim o clipă asupra poziilor publicate în *Punct.*

Un prim grupaj de *Puncte* apare în numărul 3, pe prima pagină, împreună cu o altă poezie a autorului, *Mietţ de noapte.* Sînt scurte enunţuri, de cîte o propoziţie sau frază, separate de semne grafice asemănătoare unor puncte, notaţie care explică, probabil, titlul. Primul enunţ trimite la un aspect al modernităţii maşiniste: comunicarea, fie şi „exasperantă", prin telefon: „Et l'eternelle voix qui s'exaspere en vain au fond des telephones". Următorul *Punct* pare să se apropie de idealul futurist al curajului absolut şi al trăirii periculoase: „Je serre cordialement la main de celui qui plante le drapeau sur le pole". Ultimul *Punct* este o artă poetică comprimată: „Art poetique: imposer au prochain son delir"[32].

în numărul următor este publicat un alt grupaj de *Puncte.* Cu excepţia celui de-al doilea enunţ, restul sînt formulări ilogice, alăturări întîmplătoare de „cuvinte în libertate", care se disting printr-o incredibilă spontaneitate verbală. Se atribuie unor obiecte însuşiri omeneşti, contextele devenind astfel comice: „Preş de son echo la voix s'est couchee"; sau întîlnim compoziţii caricaturale de forma: „Le crapaud pointilliste monte â la surface du bassin parmi Ies yeux creves de sa respiration preş de l'abces des ses regards stagnants. Puis ii chante comme le coucou", sau „Le coq s'arrachant Ies pavots crispes de sa tradition lyrique" şi, în fine, „Mon nombril a perdu son regard". Al doilea enunţ pare o ironie la adresa temelor şi a poemelor de la revista *Gândirea,* inspirate de ortodoxism: „Des anges m'ont accompagne â pied jusqu'â la







barriere de la viile, ou ils sont disparus comme des coups de baton"[53]. Cele două secvenţe intitulate *Puncte* reprezintă o colecţie de mesaje fără legătură logică între ele, programatic nonconvenţionale, alcătuind instantanee care, odată reunite, par a aminti un procedeu cinematografic simultaneist, dar şi telegrafia „cuvintelor în libertate". Există probabil şi o influenţă dadaistă.

*Coma {1916)* apare în numărul 10, iar dacă luăm în considerare data din paranteză, poezia se referă chiar la un eveniment autobiografic: participarea autorului la primul război mondial. In realitate, poezia este o scrisoare către mamă, o relatare de întîmplări eroice, în limba franceză, recurgîndu-se şi la termeni medievali precum „banmeres" şi „bannieres", termeni sinonimi pentru steag, glamură, stindard. în cinci versuri, sensul indicat apare în text prin patru ocurenţe sinonimice alături de alte elemente de recuzită militară. Dar să ne amintim, în acelaşi timp, că sensul termenului „avangardă" provine din domeniul militar şi se referă la un prim flanc războinic, cel care dă tonul bătăliei. Ion Vinea şi revista condusă de el au asumat un astfel de rol premergător în literatura română avangardistă, încît am putea interpreta această poezie ca o artă poetică, formulată la modul ironic: „Mere si tu savais / ou Ies banmeres ventelaient / ou l'on put voir armures, armoiries, bannieres, pennones / et par especial l'oriflamme / de m'âme"[54]. în revista *Punct,* textul apare paginat alături de alte două poezii de aceeaşi factură: *Pian* de Uarie Voronca şi *Film* de Stephan Roii.

în *Addenda* mai apar incluse şi alte poeme cu tentă „extremistă", distonînd faţă de majoritatea celorlalte poezii avangardist moderniste ale lui Vinea. Sînt compoziţii în limba română. *Ecbolalie* apare în revista *Sinteza,* în 1928, cu menţiunea: „Auzită la Moş Dănilă, vier, Valea Călugărească"[55]. De data aceasta, Vinea contopeşte în versuri elemente folclorice, pe care se amuză să le atribuie unui om din popor. Poezia conţine sugestii senzual erotice. Plăcerea textului rezultă din alăturări

întâmplătoare de cuvinte. O poezie înrudită tematic cu *Echolalie* este *Eleonora,* apărută în revista *unu,* nr. 2, din 1928. în ediţia critică, Elena Zaharia Filipaş notează că este vorba de o „glumă grafică, ce parodiază unele creaţii publicate în revistele de avangardă". Autoarea nu oferă alte indicii care să argumenteze afirmaţia sa şi din cuprinsul textului nu





rezultă o atare concluzie. Este vorba, într-adevăr, de o poezie tipografică, un caz foarte rar, în care Vinea pune în valoare dimensiunea spaţială a scriiturii. Poezia constă din repetarea, în cele mai fanteziste moduri a pronumelui personal „tu" şi a interjecţiei „ah", transcrisă obişnuit sau cu majuscule, cu mari distanţe între litere repetate, care indică prelungirea, remodelarea sunetelor. Acest experiment este în mod cert comparabil cu practicile parolibere futuriste.

„Tu o
Tu
Ah tu Ah tu TUUUUUUU Ah-tuAh
TUUUUUUUU Ah-tu ah-tu ah-tu ah-tu ah TuAhTuAhTUUUU
Ah-tu-ah, ah-tu-ah, ah-tu-ah ah-ha — ah-ha — ah-ha — ah-ha — ah
ah-Ha, ah-Ha, ah-Ha, AH
a-a- Ah Ha
a a a a a a H
TUUUUuuuuu
E E LE e oo noo ra".

Iată un poem de dragoste în care sentimentul parodiat este devastator de puternic, dar, în realitate, se obţine o altă mostră de antisentimentalism, prin răsturnarea perspectivei, redată cu mijloacele poeziei spaţiale.

în sfîrşit, alte două poeme cuprinse în *Addenda: Panoplii, confetti* şi *Cruciaţii.* în primul text se ia ca pretext data de 10 Mai, ziua Casei regale din România acelor ani, pentru a crea o mică scenă de spectacol carnavalesc. Poezia a fost inclusă mai întîi în volumul *Opere,* din 1971, în secţiunea *Inedite.* Elena Zaharia reia în ediţia 1984 o notă, în care se precizează că este vorba de „versuri aflate pe o ilustrată trimisă de Claude Semeţ, 8 sg. Leon Guillot, Paris 15, doamnei Elena Vinea", cu ocazia Anului Nou: „Strofă inedită probabil de Ion Vinea, scrisă cu mîna lui şi





semnată I. V. Datând din 1914 sau 15, găsită de mine printre hârtiile lui Tristan Tzara"[56]. Cele patru versuri sînt de o frumuseţe şi de o prospeţime scînteietoare: „Panoplii, confetti, marote şi cai / Suflet pavoazat de 10 mai, / Pălării înalte, muzici şi ecou, / Fastul se repetă, trece-un rege nou".

Poezia *Cruciaţii* dezvoltă aceeaşi temă a carnavalescului medieval, din accepţia dată de Mihail Bahtin în studiul său *Poetica lui Dostoievski.* Textul este inclus iniţial în aceeaşi secţiune de *Inedite,* în volumul *Opere,* din 1971, fiind datată pe manuscrisul original „1927"[57]. Pătrundem în lumea de carnaval, o lume pe dos, cu rege detronat, cu „măşti" şi simboluri ale puterii minimalizate. Poetul pare că se referă la o oaste decimată, în termeni de carnaval. Această formulă spectacologică dar şi cea din poezia anterioară ar putea fi asociate viziunii despre teatru din manifestele futuriste: „din ochi cerşeau cruciaţii pe regele acesta / neştiutori că altul fusese rege uns / în gîndul ce le fură azi armele trădate. / Şi-n coastă mascarada vuia, că nedeprins / fusese vulgul straniu cu marşuri triumfale".

Poemul *Glosar* e alcătuit din 38 de mici secvenţe, care au apărut în *Punct,* în 1925 în două rînduri şi în *Contimporanul*'în 1926. Datarea, „1917-1923", ar putea pune anumite probleme de încadrare într-o etapă sau alta de creaţie, însă faptul că s-au publicat în acea perioadă programatică, în care se discuta mult despre predecesori şi influenţe, ne-a determinat să le considerăm ilustrative pentru acele momente. Similitudinile formale şi tematice cu cele anterior analizate au reprezentat un criteriu în plus în favoarea acestei alegeri. Prin urmare, secvenţele *2, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 19, 20, 22, 35* au făcut parte din grupajul intitulat *Prund,* publicat în *Contimporanul,* în 1926[58]. Secvenţa 7 a apărut în *Punct,* cu titlul *Zero (1919)*[59], după ce fusese întîi publicată în *Revista română.* în fine, secvenţa *8* s-a publicat sub titlul *Psihanaliză* în *Puncfi*[0]. Titlul *Glosar* a fost preferat de Elena Zaharia, deoarece figura la *Tabla de materii* a proiectului volumului, într-o versiune cu modificări autografe găsită în manuscrisul 12845. Autoarea care furnizează aceste informaţii precizează că „în manuscrisul M, titlul *Glosar* apare scris de autor cu cerneală albastră, înlocuind alte două variante anterioare, şterse: *Refugiu* (dactilografiat) şi *Rebut* (autograf, cu creionul)"[61]. Grupajul a apărut integral în 1967 în volumul *Poezii.* E vorba de mici poeme autonome, aşa cum demonstrează şi 



publicarea separată a unora dintre ele ca şi schimbarea ordinii lor în diverse paginări etc.

In *Contimporanul, Prund* se află încadrat în pagină alături de poemul tipografic *Sea onjetţy* de.Sidney Hunt, analizat în capitolul dedicat revistei. In *Punct,* nr. 8, poemul *Zero* apare pe aceeaşi pagină cu un altul scris de Vinea, *Ev* (1918), iar în numărul 11, întîlnim un singur enunţ — un joc de cuvinte — „Mă dor ochii orbului de peste drum", flancat de alte două poeme iconoclaste ale colegilor săi avangardişti: *Oval* de Ilarie Voronca, *Yost* de Stephan Roii şi un desen, *Compoziţie,* al pictorului belgian Victor Servranckx.
Cele 38 de puncte ale „glosarului" alcătuiesc o sinteză tematică în care experimentalismul se întîlneşte cu avangardismul moderat. De exemplu, în secveneţa *6* poetul se întreabă dacă spiritul său exprimă într-adevăr complexitatea epocii în care trăieşte: „Spune-voi vorbele acestui veac? / In ochii lor / pîndesc răsunetul ca o schimbare la faţă, / pîndesc ura ca o întunecare, / nedumerirea ca o moarte". Secvenţa 7, în ciuda faptului că este o invocaţie către o iubită, se distinge prin frag-mentarism, prin sincoparea construcţiilor sintactice, reduse în ultimele versuri la pur ilogism. Secvenţa *8,* deşi apare parţial în *Punct,* o revistă care cultiva experimentalismul, este totuşi un fragment de poezie modernist moderată, în notă melancolică. Poetul recurge la abstractizarea viziunii după modelul constructivist al versurilor sale de maturitate: „Mă dor ochii orbului de peste drum / mă doare-ngîndurarea cernitelor femei, / tăcerea glasurilor de-altădată / şi veacurile adormite-n scrum". *21* este un pasaj antisentimental pe tema morţii iubitei, plînsă de mirele ei şi de un dine. Vinea construieşte un joc ingenios de cuvinte, în care insera şi schimbări de sens cu efect ludic, iar ultimele două versuri conţin în dimensiuni comprimate un spectacol de cabaret dat de lună şi de brazi iarna: „lingă glasul ei e-n genunchi ecoul, / lîngă racla ei mirele se opreşte / şi sub luna nouă cîinele boceşte". Fragmentul *23* reprezintă o reluare autoironică a stilului gnomic, filosofic al *Glossei* eminesciene: „Port masca celui care am fost, / îi ştiu şi vorba pe de rost, / prin ochii lui mă uit la lume, / şi mai purtăm şi-acelaşi nume. / E prea destul ca să-mi îngîn / că totul trece, eu rămîn". Secvenţa *25* este un alt eşantion antisentimental, o relatare prozaică a morţii subite a unui doctor de ţară:


„Aseară iapa mi 1-a întors la vatră / şi-a nechezat prelung oprită-n poartă. / Dar doctorul a-ncremenit pe capră. / Bat clopotele şi toţi dinii latră". Fragmentul următor constă într-o suprapunere de jocuri de limbaj întrepătrunse de tente ludice. Totul se reduce la încrucişări gratuite de sensuri, perfect corecte din punct de vedere sintactic, probînd existenţa poeticităţii şi în lipsa sensului logic al cuvintelor: „In parcul în care se leagănă vîntul / aleargă şi iarba de rupe pămîntul". Ultimele secvenţe ar putea fi caracterizate în termenii modernismului moderat, deoarece în discursul liric apar sentimente de tristeţe, însingurare *(29, 30),* nostalgii pentru iubirile pierdute *(36).* Ca orice glosar, eterogen prin definiţie, şi *Glosarul* lui Ion Vinea e o colecţie de mici notaţii, unele narative, altele lirice, mici întâmplări prozaice, iubiri ratate ale poetului, gloria neatinsă *-un breviar sau un glosar al liricii poetului.*
Să ne oprim în continuare asupra altor cîteva poeme publicate în *Punct* şi în *Contimporanul m* 1923 şi 1924, anii, probabil, cei mai favorabili influenţelor futuriste în opera lui Ion Vinea. Poemele apar din nou datate anterior acestui moment, dar totuşi sînt mai târzii faţă de cele analizate în secţiunea anterioară. Prin urmare, mai apare printre altele, în *Contimporanul,* şi poemul *Luzmento,* datat „1920". Este un instantaneu surprins într-un oraş feeric, spectacular. Imaginea nocturnă a metropolei sugerează, în viziunea autorului, o reprezentaţie teatrală, „tragedie citadină", avînd ca personaje principale copacii. Pare, mai degrabă, un spectacol buf: „Pentru spectacolul de adio / Plîngeţi lacrimi de făină, / printre sonerii, lumină, / de sfîntul Bartolomeu al afişelor" sau „Şi s-au aprins stelarele vitrine, / cumplit se strîmbă Negrul la volan, / înghite felinarele unul cîte unul, / la intrarea în teatru, va dansa, va dansa"[62]. Emoţia este disimulată şi cenzurată. Poetul spectator face slalom printre imagini, suspinul lăuntric fiind repede absorbit de caleidoscopia notaţiilor: „Nu mă vezi, sufăr, sub ţilindrul inutil". După ce analizează diferenţele dintre variante, Elena Zaharia Filipaş consemnează în *Addenda* cîteva opinii ale criticii referitoare la această poezie. Părerea lui Mihail Petroveanu reţine atenţia prin vehemenţa negării oricăror entuziasme ale poetului pentru evul citadin, generalizată la toate poeziile cu această temă, atitudine care nu apare deloc evidentă din mesajul poeziei: „Fascinaţiei baudelairiene pentru fosforescenţa vicioasă a «capitalei» i se


substituie o privire mîhnită şi crispată abia deghizată, a inaderenţei la un mod de existenţă ruinătoare. O grimasă tragică se întipăreşte pe cele patru sau cinci poezii de extracţie urbană"[63].
In numărul 50-51 apare poemul *Alţii,* datat „1920", care conţinea, la republicarea în volum, dedicaţia „lui B. Fundoianu". Elena Zaharia Filipaş îl consideră „unul dintre frumoasele pasteluri autumnale ale lui Vinea, alături de *Septembrie, Dintr-o toamnă, Dar.* Se pare că nu este doar atît. Poetul se referă la un nou înţeles, la un mesaj esenţial, care să le schimbe radical pe cele vechi. Poetul se gîndeşte, probabil, şi la mesajul de schimbare pe care literatura îl aducea în poezia şi ontologia modernistă, idee la care trimite şi subiectul logic, „prietenii" şi dedicaţia către un reprezentant al avangardei româneşti: „Prietenii caută un înţeles. / El trebuie scris pe coaja fagilor, / pe mucegaiul pietrei la fîntână / şi pus în cuiburile pustiite / să învie viaţa lor, / să sune altfel paşii"[64]. In concluzie, poemul poate fi citit ca o artă poetică avangardistă, avînd tonul unui manifest ce îndeamnă la abandonarea poncifelor vechi ale existenţei.
Un poem simultaneist publicat în *Contimporanul* este şi *Cosmopolit.* Textul propune dteva imagini

caleidoscopice reunite într-un montaj nu atât de dinamic cum obişnuiau să realizeze colegii poetului, Ilarie Voronca şi Stephan Roii, dar spectaculos, în care poetul se distribuie şi pe sine ca participant, nemairămînînd în poziţia de privitor detaşat: „Oraş cu paratrăs-netele-n stea / şi-aprins de gală-n bezne ca o navă, / dăruie-ţi scările, mansardele, terasele, / barăcile ce se răsfaţă-n slavă / şi spulberă-mă-n ritmul tău făcut / şi-n şoaptele şi-n tufele cu rozii / pe urma îngerilor tăi de ceară". Mai rămîn cîteva poezii ale realului citadin, poezii-reportaj de care mă voi ocupa în continuare.
Dintre poemele publicate în *Punct,* reţinem şi mica secvenţă de versuri intitulată *Ev (1918),* care a făcut şi ea obiectul unui întreg caz de presă. Foarte apropiată ca tematică de poezia precedentă, în *Ev* Vinea recuge încă odată la procedeul montajului cinematografic. Versul patru introduce în discurs denumirile punctelor cardinale, care apar în text desemnate numai cu iniţialele lor majuscule, realizînd o secvenţă de poezie vizuală şi sugerînd astfel mişcarea de dispersie centrifugă a percepţiei, derutată de ritmurile febrile ale metropolei tentaculare:


„Lumini zgîriate pe cer / N - S - E - W - vibrări / farurile beau nimbul în care înaintează / sonerii treieră chemări în săli / laolaltă împreună / cu toţii lunecăm spre o clipă la fel / fără steaguri coborîm veacul / cu umbra noastră vestmînt"[66]. Poezia *Ev* (tidu preferat la includerea în volum) a făcut obiectul unei nejustificate critici a lui Vinea, în studiul *Anarhismul poetic* de Const. I. Emilian: „Ademenit de colaboratorii de la *Contimporanul,* Vinea a intrat în valurile vulgului", scriind o serie de „banale exhibiţii groteşti"[67]. Deşi nu pleda de pe poziţia unui admirator al poeziei moderniste experimentaliste, criticul Şerban Cioculescu reabilitează poezia *Ev,* considerînd-o „cel mai concentrat pastel urban din literatura epocii", realizat cu „o artă superioară a compoziţiei"[68].
Dintre poeziile publicate iniţial în reviste literare mai reţin cîteva, datînd din aceiaşi ani decisivi în biografia poetului, 1923-1924. Poeziile apar în *Cugetul românesc* după cum urmează: *îngerul a strigat* în numărul dublu 4-5 din 1923, cu data „1920". Avem de-a face aproape cu un manifest dedicat „citadinului", cu o invitaţie pasionată de a primi provocarea de reînnoire a vieţii, cerută de noul ev. Recurenţa termenilor provenind din vocabularul militar trimite din nou la sensul originar al termenului „avangardă". Poetul pare a se substitui acestui rol de antecesor, de deschizător de drumuri, âe militant, cum, de altfel, a fost prin activitatea desfăşurată la *Contimporanul.* Nu putem fi decît de acord cu părerea exprimată de criticul Mihail Petroveanu despre acest poem, citit ca „unul dintre cele dintîi manifeste ale urbanismului solar din lirica noastră"[69]. Cităm primele două strofe, edificatoare în acest sens, observînd că nici ultima nu aduce vreo schimbare de perspectivă, entuziasmul poetului rămînînd pînă la sfîrşit necondiţionat: „Citadinule, vino în viaţă, / ferestrele toate au vibrat, / fîlfîie primăvara în steagurile din faţă, / monoplanul zbîrnîie—n azurul vărgat. / Iată regimentul, cert, cel mai istoric / şi-n ce glorii goarnele izbucnesc. / Purpură! Vecinii spun: se schimbă garda, / şi acceptă un fior milităresc"[70].
Poemul *Singurătăţi* apare în aceeaşi revistă în numărul dublu 10-11 din 1923, purtînd data „1918". Tonul este ironic şi exaltat. Poetul inventează o nouă formă de rugăciune prin care să se frîngă „scheletele văzduhului", „sloiul berzelor în fugăriri străvezii[71]. Se cere distrugerea tuturor formelor de anchiloză şi de pasivitate, aşa cum o făcuse şi 

„supraadjectivalul" F. T. Marinetti în nenumărate rînduri. Să remarcăm mişcarea capricioasă, „ondulatorie" a versurilor, similară tehnicii simultaneiste. Ion Pop vorbeşte în acest caz despre „modelul exhibismului literar al lui Apollinaire şi al altor poeţi francezi"[72]. Vinea avusese ocazia să cunoască simultaneismul apollinerian, dovadă faptul că în 1914 publica în *Facla* o cronică la volumul *Alcooles.* Cronica nu fusese exrem de entuziastă, simultaneismul părîndu-i poetului de atunci „abstract", dar o schimbare de optică în gândirea sa poetică a putut surveni mai devreme sau mai tîrziu, aşa cum o indică şi versurile din *Singurătăţi*[11]*:* „un dine mănăstiresc din nămeţi ne adulmecă, / ham, ham, poftă de viaţă. / Pe zgardă reclama ultimului elixir în sticle. / Un Baedecker, cartea de rugăciuni şi harta ţinutului, / locul unui schit din bîrne / (muşchiul este zilnic smuls de căprioare). / Edelweiss, floare de lînă, / iarnă veşnică geruieşte pe violete"[74].
închei această prezentare cu cîteva poeme publicate direct în volum, în 1964, care fac parte, prin anumite caracteristici, tot din corpusul poeticii experimentale a lui Ion Vinea.
In poemul *Nocturnă* poetul repropune parodia elementelor principale Hin modelul liricii romantice: luna, ideea de eternitate. Peisajul citadin aristocratic şi desuet serveşte drept cadru în care se proiectează noaptea cu lună „veche": „Ce lună veche astă-seară / pe cerul de adaz uzat! / [...] / Peste oraşul statuar / o palidă eternitate / perindă umbre clătinate".
*Whisky-Palace* este unul dintre textele în care Vinea cultivă în modul cel mai programatic stridenţa mondenă. Am putea vorbi de un *discurs de cabaret,* ambientat cu îndrăzneli lingvistice absente în alte poeme. Poetul înscenează un dialog cu o „doamnă", apelativ repetat pe parcursul poeziei, ceea ce dă un ton frivol confesiunii ironice, voit nesentimentale, a unui poet superficial aflat în căutare de rime. Atmosfera mondenă e comparabilă cu cea din poezia de tinereţe *Siestă.* Condiţia poetului este una derizorie, de zeu fugit „de pe soclurile de nisip / ale pomenirii albastre", cu alte cuvinte, condiţia unui poet ce trăieşte într-o epocă în care idealul de glorie literară şi-a pierdut valoarea seculară, iar el nu poate decît să-şi asume acest statut mediocru, profan: „sînt iată-mă

precum ţi-am spus, / un zeu minor cu paiu-n gură, / fără gînd ascuns, fără ură, / pe acest istm de catran pe care a foxtrotat şi Oedip / cu Antigona, mai


acum un an, şi hip! Şi iar hip!". A doua parte a poeziei constă într-un discurs amoros, într-un melanj de discursivisme şi retorisme gratuite, de mici impertinenţe, asociaţiile fiind extrem de reuşite, exuberante şi plastice. Poetul înfăţişează o lume pestriţă şi de mahala, vulgară, dar simpatică, cu un puternic parfum oriental, pe care o salută ceremonios, ca la un spectacol de varietăţi. Vinea pastişează în acest discurs antisentimental, care se vrea seducător, un vers eminescian celebru prin gravitatea şi solemnitatea invocării iubitei: „«Rămîi, o, nu pleca, rămîi!»/ Ah, pînă diseară / (şi fie-mi glasul tobă şi fanfară) / salut regi în exil, cartofori şi dame fatale, / şnapanii, chelnerii şi donjuanii acestui templu fără vestale / (mai tare, mai tare), salut stelele fixe şi căzătoare, / îngerii răi sau buni (nu importă, Domnul cu ei e), / şi marinarii, «ah», la ultima lor gură de sare, / şi fecioarele, «ah» la primul lor suspin de femeie. / Aşa-i, doamnă că sînt poet mare? / «Ah», şi-un hamal m-ar măguli pe ţărmul acesta de mare".

Poemul *Secetă* aduce în discuţie o temă la fel de puţin frecventă în poezia lui Vinea, care exista şi în manifestele futuriste: oroarea de mistică. Imaginea preotului descrisă de poet este aceea a unui sfînt, însă în viziunea lui Vinea, trăsăturile apar deformate, caricaturizate. Criza spirituală de la sfîrşitul secolului al XlX-lea se accentuase la începutul celui următor şi, în genere, avangardele istorice, inclusiv futurismul, au fost ateiste: „sfînt prea uitat pe pămînt, / văzutu-i-am cumplitele lui moaşte / cu gura de gură-cască pe isonul veşniciei, / cu trei oase la o mînă închinate liturghiei / iar dintre zăbrelele pieptului inima îi zburase / ca o pasăre de iască". Această inimă golită este un simbol al epuizării credinţei, cum indică şi titlul.

Poemul *Sfat* proiectează idealul existenţei liminare, la hotarul dintre bine şi rău, trăită la intensităţi ale aventurii aproape anarhice, aşa cum futurismul însuşi o imaginase: „N-auzi bătând în largul tău / mai sus de bine şi de rău / ne-nduplecatul glas de-aramă? / Tu smulge-te de leagăn şi cămin. / In prag şi-n praf cu-aceste chipuri moarte." Negarea divinului, pe care o semnalam în poemul anterior, ca şi idealul trăirii dincolo de bine şi de rău sînt teme care au pătruns probabil în mediul cultural românesc din epocă prin popularizarea unor opere nietzscheene.


Vinea se opreşte deseori pentru a sonda raportul care se stabileşte între literatură (în sensul de creaţie literară) şi jurnalistică. Oroarea de literatură, înţeleasă în sensul de convenţie, este primul imbold care-1 orientează pe Vinea spre publicistică. Stilul său crud şi coroziv, pe care-1 exersează cu egală dezinvoltură în poem, recenzie, articol, se adecvează perfect şi pamfletului. Cronicile literare ale autorului din *Facla* (1913) şi *Cronica* sînt primele pamflete deghizate ale unui tînăr scriitor ce dovedeşte de timpuriu vocaţia ironiei. Mai tîrziu, la şcoala marilor pamfletari Arghezi şi Cocea, Vinea începe să exerseze pamfletul politic. In acesta, autorul găseşte o formă a poemului, „singurul gen literar", cum îl numeşte adesea. O definiţie echivalentă întrucîtva teoriilor futuriste despre scris apare în articolul *Pamflet şi pamfletari:* „Cu toate că e descripdv şi analitic, pamfletul ţine de lirism. E partea concavă a poeziei, e forma lăuntrică a elanului. Sufletul lui e iubirea la gradul pe care-1 numim ură, resortul lui e revolta"[75].

Pamfletul, deci, se scrie cu pasiune lirică. Vinea are un stil cinic şi muşcător, extrem de lucid. Cuvintele lui agresive cad glacial. într-un text apărut în *Chemarea,* în 1920, intitulat *La război, înainte, ural,* în care atacă guvernul pentru intenţia de a intra în război alături de Polonia împotriva Rusiei, Vinea semnează o satiră a războiului în stilul caustic al poemului *Mobilizare* sau al „jurnalului de front" din *Cronica:* „Regele pe tronul său, Averescu în strana sa, Take pe sîrma echilibristică, Brătianu pe divanuri orientale, Marghiloman în proaspătul alcov, toţi o inimă şi-un gînd: Patria este în pericol!"[76] în continuare, autorul propune un portret polemic în raport cu imaginea demagogică a soldatului, promovată de literatura de război. în acest punct, ideologia futuristă, interventistă, partizană, convinsă că războiul este „singura igienă a lumii" şi concepţia lui Vinea se despart net, dar stilul tăios şi categoric le apropie: „Ci tu pleacă prin înghesuiala patriotardă spre primele linii. E o glorie şi o fericire pretutindeni. Moartea nu se vede, căci totdeauna au coperit-o cu flori şi muzici şi colivă. Ameţit şi înfiorat, du-te mîndru sub raniţe pe care «damele din societate» vor anina buchete, du-te în delirul vast al războiului. [...] ...te aşteaptă cazarma, inconştientule, nemurirea, laurii, apoteoza! Vin neguri şi ploi cenuşii - ce frumoasă îţi va fi silueta de


sentinelă cu gleznele în noroi. Şanţ, reumatisme, oftică, foame, friguri, degeraturi, nostalgie, disciplină. Gloanţe, spital, moarte".

In fine, o ultimă paralelă cu estetica futuristă, pornind de la poemul în proză şi de la proza propriu-zisă ale lui Ion Vinea. Odată cu fondarea *Contimporanului,* scriitorul îşi formulează ideile literare care tind spre revoluţionarea vechilor formule estetice. Ideea că reportajul a devenit un gen literar, care concurează alte specii de proză scurtă precum schiţa, nuvela, apar frecvent în scrisul autorului. Elena Zaharia Filipaş indică tocmai futurismul ca sursă a acestei convingeri a lui Vinea: „Se poate bănui aici influenţa futuriştilor italieni, foarte simpatizaţi la

*Contimporanul,* care iniţiaseră o adevărată şcoală a reportajului modern"[77]. Să ne reamintim fulminantul *Manifest activist către tinerime,* în care autorul proclamă radical abolirea regulilor prozei vechi, deoarece „romanescul" trebuie „să rămînă obiectul reporterilor iscusiţi". Dacă recapitulăm şi definiţia dată de Vinea poemului, înţelegem că autorul identifică în proza modernă un mod de existenţă al poeziei, perspectivă care înglobează proza în domeniul poeticului. Mă refer mai întîi la compoziţiile incluse în volumul din 1925, *Descîntecul şi Flori de lampă,* publicate iniţial în revistele *Facla, Cronica, Chemarea* şi *Contimporanul.* Scrisul lui Vinea se înscrie în familia stilistică din care fac parte A. Poe, Villiers d'Isle-Adam, o scriitură cizelată, livrescă. Un aspect important care se remarcă la lectura poemelor în proză este intenţia autorului de a cultiva un anume tip de viziune, ce-şi propune să ofere echivalenţe literare constructivismului plastic. Colaborarea cu pictorul Marcel Iancu a fost decisivă în acest sens, poetul încercînd să „construiască" din cuvinte imagini echivalente pentru desenele sau gravurile artistului ca în *Danţulpe frînghie.* Vom regăsi acest procedeu aplicat şi în poezia autorului.

Dar, revenind la posibilele trăsături futuriste din poemele în proză, să reţinem fragmentul *Ea,* în care Vinea, recurgînd la o tehnică simultaneistă, înregistrează ritmurile mecanice şi pulsul planetei în era modernă: „Şi viaţa pulsează analogă şi aproape simultană: în cîmpuri au ieşit plugurile de lemn din Rusia şi autotractoarele gigantice din America. Fumul şantierelor din Nagasaki, al turnătoriilor de la Essen şi al uzinelor de la Bilbao. Ediţiile speciale, escadrele, pavilioanele consulatelor, soneria cinematografelor, erupţia sondelor, activitatea băncilor, consiliile de stat,





parlamentele şi cele cîteva familii regale cu coroana pe ismene, pe hîrtia de scrisori şi pe cap"[78]. Iată - deci - o imagine planetară sub forma comprimată a instantaneului, care absoarbe tocmai acele elemente ale sensibilităţii moderne, menţionate şi de F. T. Marinetti în manifestele futuriste. Nu lipsesc din *Descîntecul si Flori de lampă* atitudinile stridente, teribiliste, sfidînd logica şi buna-cuviinţă. în fine, proza *Cravata de ânepă* poate fi considerată o demonstraţie de vervă lucidă, îndreptată împotriva clişeelor literare şi a logicii. Teme clasice precum dragostea, moartea, meditaţia filosofică sînt discreditate cu fervoare cinică. Textul pare programatic, deoarece scriitorul face din aceste noţiuni literare personaje, aşa cum procedau şi futuriştii italieni, chiar cu aceleaşi elemente în *Uccidiamo ii chiaro di luna* în *Cravata de cînepă* este vizată printre altele „Logica": „ - Dar spuneţi că Logica s-a spînzurat cu fularul de mătase? -Nu ştiu: în procesul-verbal se afirmă contrariul"[79]. Tot aici apare demitizat un personaj celebru ca Hamlet. Oroarea lui Vinea faţa de literatura psihologică şi sentimentală se revarsă asupra personajului shakespearian, vinovat de a întruchipa ideea de capodoperă în artă. In viziunea lui Vinea, el apare ca „un mare amator de psihologie minuţioasă, de stil hipersensibilizat, de anecdote cu tîlc, de povestiri de caracter, de controverse pe cît de savante pe atît de subtile!".

Observînd că influenţele futuriste din opera iui Vinea nu se pot stabili doar cu referire la poetica sa (reprezentînd în interiorul ei un filon distinct), ci şi la alte genuri literare ilustrate de autor, concluzia care se impune este că această latură a activităţii poetului ar merita studii exegetice, reevaluări critice mai aprofundate, aşa cum există pentru celelalte orientări ale operei sale.

VI. 7. Trec în revistă în paginile următoare celelalte două tendinţe fundamentale din lirica lui Ion Vinea: modernismul moderat şi expresionismul.

Toate exegezele critice româneşti sînt de acord să plaseze poezia lui Ion Vinea în zona avangardismului moderat, care, pe bună dreptate, predomină în operă din punct de vedere cantitativ. O anumită înclinaţie clasică a temperamentului său este intuită de criticul Şerban Cioculescu şi subliniată cu consecvenţă, începînd de la studiul dedicat poeziei lui Vinea





în *Aspecte lirice contemporane* şi pînă la articolele tîrzii. Poziţia mediană între tradiţionalişti şi avangardişti dă nota de originalitate a operei sale, comentată de Ion Pop în următorii termeni: „Citite în comparaţie cu ale poeţilor de avangardă pe care el însuşi i-a îndrumat spre poezia nouă, versurile lui Ion Vinea par prea puţin ale unui dărîmător de idoli, şi aceasta nu datorită unui cult deosebit al formei, foarte liberă în scrisul cît unei anume cenzuri a confesiunii"[80]. într-adevăr, dualismul

sau,

temperamentului său artistic este cea mai evidentă caracteristică a personalităţii poetului.

în ce constă avangardismul moderat al poeziei sale?

Una dintre cele mai interesante aspecte constă în elaborarea unui stil prin care se oferă constructivismului plastic un corespondent în literatură, „artă de imagini cu precădere picturale"[81]. Putem vorbi de tablouri construite din notaţii succesive, în care fragmente de viziune plastică converg într-un ansamblu unitar, prin stăpînirea unei mişcări bine cenzurate a stării lirice. în etapa activităţii la *Contimporanul,* constructivismul aplicat în poezie înseamnă pentru poetul Vinea o mai acută conştiinţă a intelectualizării emoţiei în artă. în cunoscutul articol de popularizare a constructivismului, *Constructivismul. Pictura neo-cubistă,* apărut în *Contimporanul* în 1923, Vinea caracteriza acest spirit ca act de voinţă şi disciplină intelectuală, o „creaţiune pe bazele conştiinţei"[82]. Toate definiţiile date constructivismului se circumscriu ideii de abstractizare a artei, înţeleasă ca o emancipare de

anecdotică şi de vechiul naturalism. Luciditate şi abstractizare sînt termenii recurenţi în articolele despre literatură publicate de Vinea în revista sa. într-o notă despre poetul belgian Georges Iinze, colaborator apropiat al *Contimporanului,* este elogiată poezia „cerebrală" a acestuia, „lirismul abstracţiunii şi al sintezei"[83].
în anii imediat următori constituirii programului estetic al revistei, poezia lui Ion Vinea nu ia naştere decît extrem de rar din hazarduri sau ilogisme, acestea fiind substituite de un evident efort cerebral. în estetica sa recunoaştem influenţa celei mai ambiţioase poetici moderne: Poe, Mallarme, Valery. Ideile acestor mari maeştrii ai poeziei pure, esenţializarea lirismului prin intelectualizarea percepţiei, se regăsesc, chiar dacă într-o formă nesistematizată, şi în concepţia lui Vinea. El rămîne în


final, un poet lucid. Elena Zaharia Filipaş găseşte o sintagmă inspirată pentru a prezenta acest filon fundamental din poezia lui I. Vinea, pe care îl numeşte „ultimul stil", „rece, intelectual, abstract".
Opţiunea de a introduce elemente plastice în poem este sesizată şi de autoarea citată, care se referă la doua modalităţi de întîlnire a literaturii cu plastica la Vinea. Una este mai concretă, în sensul că „poetul lucrează în marginea tabloului, trans ferind de pe pînză imaginile vizuale în poem"[84]. Poezia se apropie de pastel prin tente descriptive. Putem vorbi de un modernism plastic. De exemplu: „Aici bronzul ploilor moarte, / lumina plantelor în şiroaie, / pe nisip cîntecul blond al timpului, / priveliştea leneveşte în păuni" *(Feerie).* Textul a fost publicat în *Contimporanul,* în 1926 sub titlul *Prund,* într-un grupaj de 20 de secvenţe din care strofele 5, 6, 7 şi 8 au devenit poezia *Feerie.* Strofa citată este a Vl-a din *Contimporanul* şi a doua din *Feerii.* I. Vinea a publicat în *Contimporanul* mai multe poeme cu titlul *Prund,* avînd intenţia să publice la un moment dat şi un volum cu acest titlu. Există în acest element -„prundul" — sugestiile libertăţii infinite ale poemului modernist a cărui structură e esenţial deschisă şi nedefinitivă. Un alt mod de a converti plastica în poezie — este de părere autoarea — se obţine prin imprimarea unei anumite dinamici versului, prin confundarea concretului plastic cu abstractul. Uneori, asemenea poeme se inspiră în mod declarat din operele marilor artişti. Este cazul poemelor *Lui Marcel Iancu*[ib] şi *Pasărea măiastră* (inspirată de sculptura lui Constantin Brâncuşi)[87]. A doua poezie apare în numărul dedicat lui Brâncuşi, în care, alături de Vinea, marele artist este omagiat şi de Milita Petraşcu şi Marcel Iancu. Sînt reproduse două fotografii după sculpturile lui Brâncuşi şi două imagini cu atelierul său de la Paris.
Poezia de maturitate a lui Vinea este una esenţial centripetă, de întoarcere în sine a poetului, sine pe care-1 descoperă crispat, neliniştit, melancolic. Această stare interioară este nucleul iradiant al unor poetici disperse, distincte. Toate aceste poetici sînt ipostaze ale dramei eului în căutare de sine, trăsătură esenţial modernă a poeziei, aşa cum o indică şi Hugo Friedrich în studiul său *Structura liricii moderne.* Ipostaza artistului retras în turnul de fildeş, sceptic în privinţa existenţei sale, destrămat de spaime interioare şi îndoieli apare şi la Mihail Cosma, însă mult


estompată, revenind masiv abia în perioada postbelică, prin Emil Botta, de exemplu. Mă refer, în cazul lui Vinea, la poezii precum *Ivoriu, Singurătăţi, Fior, Velut somnia.* Situarea subiectivităţii între ceilalţi şi neant se dovedeşte a fi o alegere la limita suportabilului. Majoritatea postumelor circumscrie o poetică a tristeţii şi închiderii, orchestrată în tonalităţi sobre, moderat moderniste: *Paragină* (temă elegiacă preromantică, a cimiti-rului în paragină, asociată cu motivul declinului individual), *Recensus* (poem construit muzical în formă de sonată, cu teme care se reiau), *Astral, Pelerinaj, Pe urma paşilor, Sonet, Zgură, Epavă.* în sfîrşit, este vorba de o poezie a irupţiilor dureroase ale reminiscenţelor memoriei şi a confesiunilor obosite: *Mort-se^on, Ceas rău, încheieri, Meandre.* Tot o zonă de modernism moderat ilustrează şi cîteva poeme pe tema ratării şi a regretului: *Acedia, Dincolo, Total, Stuprum, Vid, Plîns.* Toate aceste accente tragice îşi au originea într-o stare obsesivă, structurală sensibilităţii poetului. Universul de imagini din aceste poezii are o direcţie de mişcare descendentă, de lichefiere lentă şi ireversibilă. Elena Zaharia Filipaş propune o denumire generică pentru toate aceste manifestări telurice, să spunem, ale sensibilităţii poetului, „starea de crepuscul". Chiar şi poezia iubirii apare la Vinea deseori impersonalizată. Specia predilectă este şi-n acest caz elegia: Gina *(I), Gina (II), Tristia, Paragină, Rug.*
Un set de cîteva poeme oferă contrapunctul viziunii anterioare. Este vorba de un filon de inspiraţie folclorică, modificat de exuberanţa avangardist moderată a stilului onomatopeic, ironic, plastic, cu accente burleşti. Am putea vorbi de o „carte cu jucării", parafrazînd tidul volumului omonim al lui Tudor Arghezi. Asistăm la aventurile amuzante ale unei lumi în miniatură, jucăuşă, un univers poetic de inspiraţie orientală, aflat şi în proximitatea „balcanicelor" şi „folcloricelor" unui alt important poet modernist, Ion Barbu. Majoritatea poeţilor români modernişti contemporani lui Vinea au creat astfel de poetici ludice, infantile, de atmosferă şi ritmică populară. Tot în acelaşi „ciclu" se pot include şi poemele *Reper, Cmtecul ursarului, Ioana, Fira.* Poemele acestea ar putea fi plasate mai degrabă în zona avangardismului ludic, marcînd trecerea dinspre poeticile moderate ale lui Vinea spre avangardismul programatic.
Elegiile marine exprimă nostalgia perpetuă a unei lumi originare. Nostalgia întinderilor mediteraneene se suprapune conştiinţei elegiace a

exilatului interior. Fenomenul descompunerii lente, al destrămării interioare este prezent şi-n peisajele marine: *Casa din Mangalia, Popas, Chei.* Tot aici includem poeziile „ciclului ovidian", poezii ale exilului interior, care reiau într-o anumită măsură datele biografiei marelui poet latin: *Ovid* (deschide ciclul la publicarea din 1938, dar este datată cu un deceniu înainte), *Tristia, Exil, Tomis, Nox, Popas* şi *Nauta.* Poemele apar disparat, despărţite de mari distanţe temporale, însă au în comun un nucleu tematic unic. Şerban Cioculescu notează că „Vinea face din Ovidiu simbolul neoromantic al poetului exilat pe tărîrnul neospitalier al vieţii"[88]. Un ciclu de poeme pe teme istorice adaugă o nuanţă retoric-didactică zonei moderate a poeziei lui Vinea. *Aetius, Clades, Ion-Vodă cel Cumplit, Demostene, Golia* sînt dedicate unor eroi cu vocaţie de întemeietori. Există şi o dimensiune romantică diseminată în această viziune monumentală, poetul proiectînd în aceşti eroi condiţia orgoliului singurătăţii superioare. Bovarismul atitudinilor energice este prezent în poezia lui Vinea din anii debutului, reprezentînd o întoarcere la lirica patriotică a poeţilor din secolul al XlX-lea, dar mijloacele la care recurge autorul sînt, desigur, cu totul diferite

în sfîrşit, trec în revistă cîteva trăsături expresioniste ale poeziei şi mai ales ale prozei lui Ion Vinea, amintind, în primul rînd, strînsele legături ale directorului *Contimporanului* cu mişcarea germană, condusă de H. Walden, concretizate în publicarea unor articole de popularizare a curentului şi a unor poezii ale reprezentanţilor expresionişti proeminenţi. Ion Vinea a practicat şi el o poezie de acest tip, nu cu entuziasmul care se remarcă în proza sa de factură expresionistă. Simultaneitatea haotică a imaginilor din aceste poezii este cerută de un mobil interior, de prezenţa obsedantă a sentimentului copleşitor al declinului. O poetică a sfirşitului continuu, văzut ca declin cosmic, care caracterizează momentele de estompare a fluxului vital. Preluînd cîteva elemente din romantism, expresionismul exacerbează anumite filoane ale acestuia, supradimen-sionînd intensitatea interiorizării, patetismul şi degringolada cosmică. în prima etapă, expresionismul nu este revoluţionar şi nici patetic, ci cultivă o viziune crepusculară sau mai exact, extatică şi transcendentală. De această latură se apropie poezia expresionistă a lui I. Vinea. Anumite poeme ale autorului permit asocieri cu poezia lui Lucian Blaga. în special





metaforele din atmosferele de amurg trimit la Blaga: „Amurgul ne unge sfinţi, / prin foc rătăcim cu viori de iarbă"[89] *(Prag).* Sesizăm o dublă deschidere, spre real şi spre fantastic: „Ceasul de judecată atinge / amintirile în giulgiul lor de praf. / Amurgul e o mască de plumb / sîngele ochii îl plîng / Păianjenul de lumină citeşte veşnicia. / Sufletul orb îşi pipăie semnele, / pămîntul îşi simte apele şi sicriele". Atmosfera aceasta de *misterium tremendum* este o notă specific expresionistă. Ea apare deseori însoţită de un sentiment de ură tenebroasă, urcînd la suprafaţă din adîncimi interioare nebănuite, umplînd „gura veştedă de gustul somnului" ca în poemul *Odium,* publicat pentru prima oară în volumul *Ora fintînilor* din 1967. Viziunea se extinde la scară universală, ura produce teroare în regnul vegetal. Ea joacă rolul unui „Ucigaş al Arborilor", personaj stihial tipic expresionist, care ia parte la un măcel nocturn: „Vuiet dă parcul, mîine plin de sînge, - / uite-1, pădurarule, uite-1, stelelor, / uite-1, uite-1, uite-1, uite-1! / el şterge datele, zdrobeşte cuiburile, / el sparge fîntînile teilor, / Răstoarnă statuile, altarele mi le străpunge, / puneţi mîna pe Ucigaşul Arborilor". Fiinţe stihiale -strigoiul, vîntul — intră în scenă şi-n poezia *Ecou*[90], publicată în *Contimporanul,* în nr. 64, din 1926, ca şi poemul *CulmP*[x].

Criticul Simion Mioc identifică în motivul declinului „cea mai fecundă metaforă obsedantă a viziunii artistice a lui Vinea"[92]. Relevante din această perspectivă sînt poemele *Editări, Preludiu, Recessus, Orizonturi, încheieri, Vobiscum* (text apropiat de sordidul bacovian al condiţiei umane). O altă trăsătură moderată prezentă chiar în aceste poeme este preocuparea pentru prozodie. Aceasta lasă în urmă faza de carnet liric discontinuu. De aceea, anumite poeme au fost considerate, poate, puţin hazardat, parnasianiste. Revolta împotriva divinului apare tematizată în poemul *Adam,* publicat în *Facla,* în 1939. Tonul contestatar, de o vehemenţă anarhică, este la fel de intens ca acela al psalmilor arghezieni: „Nu-mi amintesc de nici un paradis, / nu-mi văzură ochii nici un înger, / iar cu moşneagul neînduplecat / nu cred să fi avut a face". Grotescul expresionist este prezent în versurile poemului *Paragină,* într-un episod al regresiunii materiei însufleţite, spre grotele primordiale. Ca şi Blaga, Vinea evocă o lume de mistere în care bîntuie blesteme, cenuşă, scorpioni, stele funebre, în unele poezii precum: *Steaua morţilor, Filtru,*





*Schivnic.* Elementele demonice aduc în universul poeziei lui I. Vinea dualitatea real/imaginar, indecizia de a opta prelungindu-se în moarte. Poetul aspiră, în spirit expresionist, la o stare extatică, de dincolo de moarte, în care eul reuşeşte să-şi depăşească condiţia umană şi contradicţiile ei *(Nox, Magie, Final).*

Prin această latură a liricii sale, Ion Vinea este mult mai aproape de marii poeţi interbelici Lucian Blaga, Tudor Arghezi, George Bacovia, Ion Barbu decît de avangardişti. Iată o altă faţetă a modernismului moderat al poeziei sale. Din enumerarea temelor acestor poezii deducem faptul că poetul a fost atras de majoritatea motivelor expresioniste, însă raportată la întregul operei, poezia de inspiraţie expresionistă este mai puţin relevantă chiar şi din punct de vedere cantitativ decît poezia sa preavangardistă şi avangardistă. Proza, în schimb, demonstrează o

asimilare mai substanţială a trăsăturilor expresioniste.
Cît priveşte momentul apariţiei acestor poeme, nu putem afirma că ele aparţin unei etape distincte din creaţia poetului, datările şi publicarea propriu-zisă oscilând uneori între limite de timp îndepărtate. Majoritatea apar direct în volum - *Vid, Recessus, Paragină, Ceas rău, Paradis destrămat, Sonet, Ispită, Epavă, Odium, Stuprum -,* dar am notat şi cîteva publicate în *Contimporanul Prag* (nr. 45, 1924), *Pasărea măiastră* (nr. 52, 1925), *Culmi* (nr. 70, 1926), *Velut somnia* (nr. 88, 1929), în revista *Cugetul românesc — Steaua morţilor* (1923, republicată în *Punct,* 1925), *Schivnic* (1924), apariţii ârzii în *Facla - Adam* (1938), în *Viaţa românească - Eiritări* (1938), în *Revista fundaţiilor regale — Steaua somnului, Clinele pămîntului* (ambele apărute în 1944) sau în ziarul *Democraţia - Laus odii* (1944, iniţial interzisă de cenzură în 1942).
Volumul de proză *Paradisul suspinelor* apare în 1930, la Editura Cultura Naţională. Culegerea cuprinde romanul *Paradisul suspinelor,* fostul *Tic-Tac* (denumirea sub care micul roman în proză apare în 1924, în *Contimporanul)* şi două nuvele publicate iniţial tot în *Contimporanul, Luntre şi punte* şi *Cu inima în cap.* Prima pare greu de încadrat într-o specie literară, fiind, în acelaşi timp, un amplu poem, un microroman, un jurnal indirect, un eseu liric despre sexualitate. Una dintre trăsăturile marcant expresioniste prezente în această proză e rivalitatea tată-fiu pe tărîmul erotic. Analog, în nuvela *Cu inima-n cap,* eroul este subjugat de o „umilire


a intelectului de către agresivitatea erotică elementară"[93]. Elena Zaharia Filipaş observă cu acuitate progresiva metamorfoză a stilului, „înlocuind clar-obscurul impresionist cu violenţa expresionistă"[94]. Proliferarea scriiturii de-a lungul paginilor pare că ascultă de două tendinţe contrare: una coerentă, ordonată, alta, în schimb, distructivă, misterioasă.
In nuvela *Luntre si punte* tehnica expresionistă este explicită în tendinţa de a îngroşa caricatural trăsăturile personajelor. într-o lume alienată, percepută ca absurdă, omul se transformă în caricatură, în mască tragică, ca în prozele lui Kafka. Este cazul omului cu servieta, imagine deformată a funcţionarului mărunt.
Cîteva teme din *Paradisul suspinelor* migrează ulterior în romanul *Lj4naterii.* Metaforismul bogat şi complicat, impresia de stil baroc sînt prezente în acest roman mai mult decît în orice altă scriere a autorului, ceea ce îi susţine apartenenţa artistică la familia esteţilor de la sfîrşitul secolului al XlX-lea, Poe, Villiers de l'Isle Adam, Huismans. într-adevăr, structura romanului nu implică o concepţie modernă a stilului şi a compoziţiei, ci rămîne în cadre tradiţionale. Reţinem doar un singur aspect, util discuţiei noastre: episodul grotesc al vizitei lui Lucu Silion la ferma domnului Giuseppe, prilej pentru autor de a descrie atitudini şi personaje desprinse din paginile unei estetici a urîtului. Meschinăria şi trivialitatea familiei, prezentate de un ochi lucid, par proiectate în fantastic. Mai există cîteva capitole în roman care pot fi citite sau analizate independent de celelalte. Ele demonstrează formaţia avangardistă şi experienţa de pamfletar a autorului: *Ţintarul, Praznicul calicilor,* ultimul chiar scris într-o primă variantă cu mult înainte de redactarea romanului şi publicat în *Viaţa românească'*în 1937. Capitolul este antologic prin grotescul descrierii unui ospăţ din casa bogătaşului Adam Gună, personaj cu o reputaţie compromisă. Participanţii la ospăţ par a fi portrete decupate din romanul satiric al lui Petronius, „eroi balzacieni" — spune autorul — dar deformaţi caricatural de verva virulentă a stilului său: snobi, scriitori şi artişti mediocri. Discursul lui Adam Gună este o mostră de cinism, punctat de accente groteşti.


**Concluzii.** La o privire retrospectivă, opera apare diversă şi eterogenă, caracterizată de inegalităţi şi de dificultatea de a se lăsa sistematizată şi reordonată, dezvăluind profiluri foarte diferite şi adesea contradictorii. Ion Vinea rămîne un poet avangardist moderat, însă cu o viziune deschisă şi spre alte tendinţe estetice mai radicale, care tocmai pătrundeau în literatura română şi pe care acesta s-a grăbit să le întîmpine atît din perspectiva de director al primei publicaţii româneşti de avangardă, cît şi de scriitor. Prin poezia sa preavangardistă şi prin cea din primii ani de directorat la *Contimporanul,* Ion Vinea este mai ales un premergător, un deschizător de drumuri în literatură, de aceea ezitările şi reticenţele, observate sau suspectate de critică la acest autor, se datorează probabil impactului cu noutatea absolută, care asalta piaţa culturală românească în acei ani. în mod cert, apariţia *Contimporanului* a dus la ruperea parţială cu primul stil şi la orientarea spre o poezie abstractă şi statică, „îmblînzirea" avangardismului survenind în cazul lui mai devreme decît la ceilalţi colegi. Diversitatea de poetici moderniste moderate la care m-am referit este rezultatul acestui fapt.
Aşadar, o privire mai puţin dogmatică este, poate, mai adecvată în cazul evaluării operei unui poet care a fost realmente receptiv la tot ceea ce însemna noutate în materie de avangardă.


# NOTE
VI. 2.
1 E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane,* voi. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 317.
2 E. Lovinescu, *op. cit,* p. 318.
3 Mihail Petroveanu, *Poezia domnului Ion Vinea, in Aspecte lirice contemporane,* Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1942, pp. 23-

40.
[4] Matei Călinescu, *Apariţia si evoluţia avangardei în România, in* Saşa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, p. 29.
[=] Paul Georgescu, *Polivalenţa necesară, in Intîlnire postumă,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, pp. 241-246.
[6] Ion Pop, *Un avangardist moderat: Ion Vinea, in Avangardismul poetic românesc,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, pp. 160-166.
[7] Ov. S. Crohmălniceanu, *Urica avangardistă, in Literatura română între cele două războaie mondiale,* voi. II, Editura Minerva, Bucureşti 1974, pp. 374-386.
VI. 3
[8] *Poesia,* nr. 7-8-9, august-septembrie-octombrie 1909, *in* Adrian Marino, *Echosfuturistes dans la litte'rature roumaine,* pp. 172-173.
[9] *Simbolul,* nr. 3,1 decembrie 1912.
[10] *Simbolul,* nr. 4, 25 decembrie 1912.
[11] *Facla,* anul IV, nr. 5, 9 octombrie 1913.
[12] *Cronica,* anul I, nr. 3, 26 februarie 1915.
[13] Elena Zaharia, *Ion Vinea,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p.35.
[14] *Chemarea,* nr. 1, 4 octombrie 1915, *in* Simion Mioc, *Opera lui Ion Vinea,* Editura Minerva, 1972.
[15] *Chemarea,* nr. 473, 25 septembrie 1920, *in* Elena Zaharia, *op. cit,* pp. 49-50.
VI. 4
[16] Elena Zaharia, *op. cit,* p. 10.
[17] Ion Vinea, *Opere I,* Editura Minerva, Bucureşti, 1984, ediţie critică şi prefaţă de Elena Zaharia Filipaş, „Note şi comentarii", pp. 401-654.
[18] *Idem,* p. 404.


[19] Simion Mioc, *op. cit,* p. 40.
[20] *Cronica,* anul II, nr. 28, 23 august 1915, p. 553.
[21] *Noua revistă română,* voi. XVII, nr. 9, 24-31 mai 1915, p. 116.
[22] *Manuscriptum,* anul XII, 2 (43), 1981, *Corespondenţa Ion Vinea - Tristan T^ara,* trimisă din Paris de Henri Behar, rubrica „Scriitori români în arhive străine", pp. 160-161.
[23] Ion Vinea, *op. cit,* p. 23.
[24] Ion Vinea, *Chronique villageoise, Cronica,* anul II, nr. 28, 23 august 1915.
[25] Ion Vinea, *Cronica,* „Recenzii", anul II, nr. 50, 24 ianuarie 1916.
[26] *Noua revistă română,* voi. XV, nr. 15,16 martie 1914.
[27] *Noua revistă română,* voi. XVI, 1 iunie 1914, p. 26.
[28] *Cronica,* anul I, nr. 42, 29 noiembrie 1915, p. 810.
[29] *Cronica,* anul I, nr. 27,16 august 1915, p. 531.
[30] Ov. S. Crohmălnicanu, „Lirica avangardistă", *in Literatura română între cele două războaie mondiale,* voi. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, p. 276.
[31] *Cronica,* anul I, nr. 29, 30 august 1915, p. 569.
[32] Şerban Cioculescu, *Aspecte lirice contemporane,* Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1942, p. 30.
[33] Ion Pop, *op. cit,* p. 163.
[34] *Cronica,* anul I, nr. 39, 8 noiembrie 1915, p. 766.
[35] *Cronica,* anul II, nr. 60, 3 aprilie 1916, p. 21.
[36] Ion Vinea, *op. cit, in* „Note şi comentarii", p. 586.
[37] *Cronica,* anul I, nr. 34, octombrie 1915, p. 670.
[38] *Contimporanul,* anul V, nr. 71, decembrie 1926, p. 6.
[39] *Manuscriptum,* anul XII, nr. 2 (48), 1981, pp. 160-161, *Corespondenţa Ion Vinea - Tristan T%ara,* trimisă din Paris de Henri Behar, rubrica „Scriitori români în arhive străine", cu o prefaţă de Al. Oprea, p. 160.
[40] *Contimporanul,* anul V, nr. 70, noiembrie 1926, p. 10.
[41] *Manuscriptum,* anul I, nr. 1,1970, p. 87.
[42] Ion Vinea, *Opere,* Editura Dacia, voi. I, Bucureşti, 1971, p. 468, reluat în Ion Vinea, *op. cit,* p. 641.
[43] *„Gândirea",* anul I, nr. 13,1 noiembrie 1921, p. 233.
VI. 5
[44] F. T. Marinetti, *Teoria e inven^jone futurista,* Arnoldo Mondadori, Milano, 1968, p. 10.


[45] *Idem,* p. 56: „L'ingegno di Pala22eschi ha per fondo una feroce ironia demolitrice che abbatte turti i motivi sacri del romanticismo: Amore, Morte, Culto della donna ideale, Misticismo, ecc".
[46] *Idem,* p. 118: „Soltanto la velocită potră uccidere ii velenoso Chiaro-di-luna, nostalgico, sentimentale e neutrale".
VI. 6
[47] Elena Zaharia, *op. cit.,* p. 75.
[48] *Idem,* p. 76.
[49] *Idem,* p. 78. [so] *Idem, p. 122.*
[51] Simion Mioc, *op. cit.,* pp. 273-275.
[52] *Punct,* anul I, nr. 3, 6 decembrie 1924, p. 1: „Şi eterna voce care se exasperează în van la capătul (celălalt) al telefoanelor"; „Strîng cordial mîna celui care plantează steagul pe pol"; „Artă poetică: să impui aproapelui propriul delir".

[53] *Punct,* anul I, nr. 4, 13 decembrie 1924, p. 3: „Vocea s-a culcat aproape de ecoul ei"; „Broasca rîioasă poantilistă urcă la suprafaţa bazinului printre ochii crăpaţi ai respiraţiei ei alături de buba privirilor ei inerte. Apoi cîntă cucul"; „Cocoşul smulgîndu-şi macii schimonosiţi ai tradiţiei lui lirice"; „Ombilicul meu şi-a pierdut privirea"; „îngerii m-au însoţit pe jos pînă la periferia oraşului, unde au dispărut ca lovituri de baston".
[54] *Punct,* anul I, nr. 10, 24 ianuarie 1925, p. 2: „Mamă dacă ai ştii / unde steagurile fluturau / unde am putut să vedem armuri, steme, baniere, stindarde / şi mai ales flamuri / ale sufletului meu".
[55] *Sinteza,* anul II, nr. 10-11, februarie 1928.
[56] Ion Vinea, *op. cit,* p. 465: „Strophe inedite probablement de Ion Vinea, ecrite de sa main et signee I. V. Datant de 1914 ou 15, trouvee par moi dans Ies papiers de Tristan Tzara".
[57] *Idem,* pp. 472-473.
[58] *Contimporanul,* anul V, nr. 69, octombrie 1926.
[59] *Revista română,* august-septembrie, 1923, p. 22, republicat în *Punct,* anul I, nr. 8, 9 iunie 1925, p. 3.
[60] *Punct,* anul I, nr. 11, 31 ianuarie 1925, p. 1.
[61] Ion Vinea, *op. cit,* „Note şi comentarii", p. 618.
[62] *Contimporanul,* anul II, nr. 39-40, 21 aprilie, 1923, p. 6.
[63] Mihai Petroveanu, *Ion Vinea. Periplul poetului, in Studii literare,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966, p. 138, reluat *in* Ion Vinea, *op. cit,* „Note şi comentarii", p. 524.


[64] *Contimporanul,* anul II, nr. 50-51, 30 noiembrie-30 decembrie 1924.
[65] *Contimporanul,* anul IV, nr. 59, mai 1925, p. 10.
[66] *Punct,* anul I, nr. 8, 9 ianuarie 1925, p. 3.
[67] Ion Vinea, *op. cit.,* „Note şi comentarii", p. 539.
[68] Şerban Cioculescu, *op. cit,* pp. 36-37.
[69] Mihail Petroveanu, *op. cit.,* p. 136.
[70] *Cugetul românesc,* anul II, nr. 4-5, aprilie 1923, p. 320.
[71] *Cugetul românesc,* anul II, nr. 10-11, octombrie-noiembrie, 1923, p. 736.
[72] Ion Pop, *op. cit,* p. 166.
[73] *Facla,* anul V, nr. 29,16 februarie 1914.
[74] *Cugetul românesc,* anul II, nr. 10-11, octombrie-noiembrie, 1923, p. 736.
[75] *Contimporanul,* anul VIII, nr. 83, 1929, p. 2.
[76] *Chemarea,* nr. 415,18 iulie 1920.
[77] Elena Zaharia, *op. cit,* p. 172.
[78] *Contimporanul,* anul II, nr. 33, 3 martie 1923.
[79] *Contimporanul,* anul II, nr. 44, II, 2 iulie 1923.
VI. 7
[80] Ion Pop, *op. cit,* p. 60.
[81] Mihai Pertoveanu, *op. cit,* pp. 138-148.
[82] *Contimporanul,* anul II, nr. 37-38,1923.
[83] *Contimporanul,* anul III, nr. 48, 1924.
[84] Elena Zaharia, *op. cit,* p. 134.
[85] *Contimporanul,* anul V, nr. 69, octombrie 1926, p. 3.
[86] *Revista română,* nr. 3-4, august-septembrie 1924.
[87] *Contimporanul,* anul IV, nr. 52, ianuarie 1925.
[88] Şerban Cioculescu, „Ion Vinea: Ora fîntînilor", *in Luceafărul,* anul VII, nr. 16, (169), 1 august 1964, reluat în Ion Vinea, *op. cit,* „Note şi comentarii", p. 412.
[89] *Contimporanul,* anul III, nr. 45, mai 1924, p. 14, cu titlul *Filtru.*
[90] *Contimporanul,* anul V, nr. 64, ianuarie 1926, p. 1.
[91] *Contimporanul,* anul V, nr. 70, noiembrie 1926, p. 10.
[92] Simion Mioc, *op. cit,* p. 249.
[93] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română si expresionismul,* Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 144.
[94] Elena Zaharia, *op. cit.,* p. 199.


# *Capitolul VII*

## *Ilarie Votoaca -poetic/Ie suprafeţelor*

**VIL 1.** Introducere **VII.** 2. Teoreticianul. Iconoclasmul iniţial al textelor manifeste. Spre suprarealismul prozei poetice **VIL** 3. Anticipări ale poeziei „radicale" **VII.** 4. Influenţe futuriste în poezia lui Ilarie Voronca. Poetici ale suprafeţelor: poetica privirii, poetica senzaţiei, poetica unui colecţionar de imagini, poetica produselor de mini-market, poetica lumii de circ. O poetică suprarealistă **VIL** 5. Scurtă prezentare a operei de limbă franceză. Ecouri tîrzii. Note biografice şi bibliografice.

VII. L Ilarie Voronca este unanim considerat drept cel mai important dintre poeţii şi teoreticienii mişcării româneşti de avangardă, autor al unei opere ample, care cuprinde volume de versuri, culegeri de eseuri şi poeme în proză, pagini de publicistică recuperate din periodice, în limba română şi franceză. Opera de limbă franceză a poetului deschide o altă pagină de biografie, în care se mai păstrează estompat ecouri avangardiste. Reprezentant al primei generaţii a „modernismului programatic" (Mircea Scarlat), Voronca a colaborat la toate

principalele publicaţii avangardiste, ca poet şi autor de texte-manifeste, opera sa reuşind să ilustreze cam toate aspectele fundamentale ale avangardismului românesc. Orientarea sa iniţială, de adeziune la ritmul trepidant al civilizaţiei maşiniste, inspirată de modelul futurist, în care pot fi identificate şi reminiscenţe dadaiste, are o pondere considerabilă în prima etapă a operei. Dar nota dominantă o dă constructivismul, cum rezultă şi din luările sale de poziţie, lansate în revistele *Punct* (în articolele *Gramatică, Glasuri,*


*Arhitectură), Integral* (în *Cicatrizări* sau *Poezia nouă, Suprarealist» şi integralism, Tudor\Arghe%i fierar al cuvîntului)* şi *75 H. P. {1924* şi *Victor Brauner),* în care Ilarie Voronca elaborează principiile unei poeticităţi, paradigmatice pentru evoluţia ulterioară a liricii româneşti. Raportarea operei şi a părţii de proiect avangardist, pe care literatura română de avangardă i-o datorează, la diverse curente europene receptate şi recuperate de cultura noastră la începutul secolului nu trebuie absolutizată.

Excelenta şi exacta înţelegere a specificităţii limbajului poetic al avangardei indică în Voronca cel mai fervent teoretician al unei „noi gramatici a poeziei" române de avangardă.

Din perspectiva desfăşurării în timp şi a cristalizării direcţiilor avangardiste în literatura română, creatia poetului se suprapune aproape perfect primei avangarde istorice, rămînînd semnificativă şi prin distanţele pe care le va lua treptat de avangardism, în etapa franceză a scrisului său. Iată consideraţiile criticului Ion Pop referitoare la elementele care au făcut parte din „parcursul" operei lui Voronca şi din sinteza în care aceste componente au fuzionat în interiorul ei: „Cu excepţia, notabilă, a saltului de la simbolismul extenuat al *Restriştilor* către experienţele extreme de după 1923, itinerarul său traversează mai multe zone de interferenţă: dadaismul, atit cît este, intră în aliajul mai complex al manifestelor şi poemelor din *75 H. P., Punct* şi *Integral,* alături de elemente futuriste şi constructiviste - acestea din urmă predominante -, pentru ca înseşi «fundamentele constructiviste» ale sintezei operate să fie pe nesimţite deviate spre un avangardism oarecum atenuat, dacă nu în spiritul său programatic afişat, cel puţin în lite-ra...poemului"[1]. Iată, deci, un rezumat al coordonatelor esenţiale din opera lui Ilarie Voronca, prezentat de criticul care i-a dedicat poetului o parte importantă din studiile sale. Momentele, etapele avangardismului românesc sînt identificabile la lectura textelor teoretice şi a poeziilor lui Voronca, în sensul că teoria şi creatia literară propriu-zisă au fost întotdeauna în deplin acord, ilustrîndu-se una pe cealaltă în perfectă simultaneitate.

După cum indică portretul propus de E. Lovinescu, într-un moment decisiv al destinului artistic al lui Voronca —acela al rupturii de simbolismul tirziu al debutului -, poetul ar fi fost în realitate o structură extrem de fragilă, avînd în schimb capacitatea bovarică de a se proiecta ideal, prin violenţa protestului pasionat din scrisul său, drept un altul.


Presupoziţia corespunde mai mult sau mai puţin realităţii. Este puţin probabil ca Voronca să fi fost o structură bovarică, „inactuală", incapabilă de „acţiune şi iniţiativă", însă portretul este admirabil realizat în a doua parte: „Substanţa adevărată a psihologiei poetului se poate descifra în *Restrişti:* un suflet timid, nostalgic, sentimental, răvăşit, descompus, suflet legat de ţară, de pămînt, inactual, inutil, cu voinţi dizolvate în veleităţi, cu entuziasmuri puerile, gingaş şi preţios, concepînd de altfel şi meschinăria, dar inapt de a o realiza, sau dîndu-i, fără să vrea, o candoare ce o face inocuă; [...] Latura paradoxală a acestei psihologii e că prin intervenţia rasei sau prin cine ştie ce fatalităţi ale destinului, acest iepure vrea să necheze şi să muşte, vrea să mugă şi să sfîşie ca leii, acest contemplativ visător vrea să fie revoluţionar. Voronca este unul din şefii integralismului, adică al unei arte complexe, energetice, cu imagini de *75 H. P.* de care nu te poţi apropia fără a fi electrocutat pe loc, cu pocnet de mitraliere şi cu descărcări de artilerie grea...Voronca al nostru, păpădia risipită în vînt, funigelul călător la cea mai mică adiere, iepurele de casă ascuns sub foaia de varză, prefăcut într-un războinic cu pistoale la brîu, cu chivără şi cu platoşă în mîini şi în dinţi. Minunată putere bovarică de a te proiecta altul decît cum eşti!"[2].

Iată în paginile următoare o analiză a motivaţiilor mai profunde care explică propensiunea spre iconoclasm a poetului, recunoscută cu o notă ironică de Lovinescu. Care este fondul de idei prezent în manifeste şi proze poetice şi, în fine, în poezia lui Uarie Voronca?

Spre deosebire de aspectul poeziei lui Ion Vinea, introdusă în volum în mod deconcertant şi necronologic, în cazul lui Ilarie Voronca avem de-a face cu o operă riguros structurată, care nu pune dificultăţi de datare sau încadrare într-un volum sau altul. Ordinea logică de abordare a celui mai consistent şi impunător profil din avangarda românească ar trebui, cred, să aibă în vedere în primul rînd prezentarea ideilor teoretice ale autorului. Prin urmare, rezum succint aceste idei, deja comentate în alte capitole, întrucît au o importanţă majoră pentru stabilirea ponderii incidenţelor futuriste în viziunea lui Uarie Voronca, lăsînd un spaţiu mai amplu analizei unor texte la care nu am făcut pînă acum referinţe.


VII. 2. Nu se poate vorbi despre începuturile activităţii de teoretician a lui Voronca fără a aminti impactul primului program avangardist, lansat la revista *Contimporanul, Manifist activist către tinerime,* în mai 1924, cu

urmări decisive pentru întreaga sa evoluţie ulterioară. Deja în luna octombrie a aceluiaşi an, tînărul poet publică el însuşi articole teoretice în *75 H. P.,* revistă al cărei director a fost, numărîndu-se printre promotorii cei mai entuziaşti ai sloganurilor avangardiste. Ca autor al primelor sale manifeste, Voronca are ca puncte de reper programul *Contimporanului* şi activitatea pictorului şi arhitectului Marcel Iancu, participant la insurecţia dadaistă din 1916 de la Zurich şi apoi de la Paris, care tocmai se întorsese în ţară în acea perioadă, după alte experienţe în proximitatea constructivismului. Va fi important pentru Voronca şi contactul cu alţi reprezentanţi ai avangardei europene. Incercînd să precizeze provenienţa elementelor care vor alcătui fondul conceptual al tendinţelor primului val avangardist românesc, criticul Ion Pop menţionează din nou futurismul: „Energetismul futuriştilor îndrumaţi de F. T. Marinetti şi echilibrul cerut de disciplina viziunii sintetice constructiviste se vor întîlni şi în aceste articole din *75 H. P.* ce nu rămîn străine nici de spiritul dadaist, ale cărui întîrziate ecouri le prelungesc"[3]. Dacă ne amintim numai celebrul slogan antitradiţionalist „Cetitor, deparazitează-ţi creierul!", lansat provocator chiar la începutul textului-manifest *Aviograma,* e relevant pentru a înţelege violenţa contestării convenţiilor moştenite, reformulată apoi în fugitive îmbinări de „cuvinte în libertate" ale poetului: „Arta surpriză / Gramatica logica sentimentalismul ca agăţătoare de rufe" sau „Stenografie astrală să vie / sîngerarea cuvântului metalic lepădarea formulelor purgative şi cînd / formulă va deveni ceea ce / facem ne vom lepăda şi de / noi în aerul anesteziat"[4].

înainte de a trece la analiza propriu-zisă, o precizare: consider oportună reunirea într-un corpus unic a textelor-manifest şi a prozelor poetice, apărute în periodice şi reunite ulterior în culegerile *A doua lumină*[1] şi *Act de prezenţă*[6], întrucît ambele tipuri de texte au caracter teoretic.

Am putea găsi similitudini între spiritul incendiar al futurismului şi modul în care definea Voronca vocaţia poetului — aceea de a fi un „ar-tist-seismograf '[7]. Structura lui Ilarie Voronca şi biografia sa intelectuală, caracterizate de o febrilitate incredibilă, ca şi trăirea intensă a crizei sau a





beneficei expansiuni la momentul naşterii noii poezii, reprezintă datele esenţiale ale unei identităţi perpetuu tensionate, vulcanice. „Seismograf al epocii sale, poetul percepe cu maximă intensitate producerea deplasărilor din subteranele poeziei. Ilarie Voronca trăieşte şi exprimă mai acut decît orice alt reprezentant al avangardei româneşti acea capacitate de „seismograf oscilant, rezonant, conectat permanent la realitate, la vibraţiile ei haotice. Parafrazînd ridul cărţii unui alt experimentalist al literaturii postbelice, scriitorul Radu Petrescu, am spune că şi Ilarie Voronca a lăsat un „jurnal al mişcărilor conceptului de poezie". Un jurnal al gîndurilor despre poem raportat la fiinţa creatorului, la epoca trăită, la starea tranzitorie de atunci a poeziei române. într-adevăr, ideea jurnalului sau a scriiturii intimiste e adecvată într-o accepţie mult lărgită şi în cazul lui Voronca, deoarece scriind, poetul *se* scrie chiar cînd nu se referă explicit la sine însuşi, participă prin toate resursele sensibilităţii sale la aventura poeziei moderne. Pe de alta parte, concepţia artistului-seismograf se întîlneşte din mai multe puncte de vedere cu accepţia artistului acrobat de provenienţă futuristă, practic cele două aspecte apar ilustrate simultan în texte teoretice semnate de poet. Iată un exemplu: „Trebuia totuşi să mă arunc de pe vîrfurile în atingere cu aripile plăpînde, pînă în lutul amestecat cu oile galbene, să-mi prind mîinile de trapezul abia vizibil peste văgăună, cu o lentă crucificare între cuţitele foarte ascuţite, aruncate de japonezul îndemînatic"[8].
*(Lecturăpe o banchiză)*

Care ar fi ideile pentru care a militat teoreticianul Voronca, comune şi programului futurist italian?

Ceea ce-1 apropie, la o privire foarte generală, pe Ilarie Voronca de spiritul futurist este faptul că scrie încă de la începuturile activităţii sale jurnalistice manifeste incendiare, abordînd marile probleme ale artei şi literaturii, supunînd unei judecăţi intransigente realizările trecutului, participînd cu o fervoare extraordinară la campaniile avangardei pentru afirmarea unei noi sensibilităţi, în postura de lider de opinie. Prin ceea ce a scris, Voronca a reuşit să sintetizeze imaginea integrală a manifestărilor avangardei româneşti cu tot ce a produs ea mai incitam şi mai autentic. Este irezistibilă pasiunea cu care poetul întîmpină principala exigenţă a modernismului: necesitatea adecvării expresiei artistice la sensibilitatea contemporană. Faptul că autorul se afla sub impactul vitalismului futurist 



o dovedeşte relaţia mereu frenetică pe care o stabileşte în articolele sale între ritmul vieţii şi ritmul scrisului, conduse de acelaşi flux energetic. Am citat în capitolele dedicate revistelor de avangardă fragmente ilustrative din manifestele care abordează această temă, precum *Aviograma* şi *1924* din *75 H.* ?., *Marcel lancu* din *Punct* (anul I, nr. 5, 1924), *Poezia nouă* din *Integral* (anul I, nr. 1, 1925). Dacă în primele articole citate entuziasmul debordant al autorului se exprimă la modul cel mai teribilist şi în termeni hiperbolici, urmînd reguli retorice care ţintesc spre acea *captatio benevolentiae,* adaptată la exigenţele literaturii secolului XX, în schimb, în celelalte se poate recunoaşte ceva mai mult din profunzimea gîndirii teoreticianului Voronca. în primul caz, poetul priveşte lumea cu ochii încîntaţi ai descoperitorului de minuni, care are privilegiul să sondeze o lume strălucitoare, atractivă şi familiară. în al doilea, regimul sloganului este depăşit, reflexivitatea adaugă perspectivei un plus de consistenţă. Aproape fiecare dintre articolele publicate în *Punct* sau *Integral* porneşte de la constatarea că în orice moment acţionează „o lege a determinatelor istorice" *(Marcel lancuf.* Apoi, în articolul *Suprarealism si integralism*[10] teoreticianul reiterează tema predilectă. Similar procedase în demersurile sale teoretice şi liderul

futurismului, în manifestul *Distru^ione della sintassi. lmmagina^one sen^a fiii. Parole in liberia* (din mai 1913), de exemplu, definind mai întîi noua sensibilitate şi, dînd ulterior noile reguli ale unei poetici capabile s-o exprime[11].

Voronca a intuit şi dihotomia dintre *noutate* şi *tradiţie,* sursa principală a tuturor polemicilor lansate de futurismul italian. Discuţia se purta în sensul promovării noului şi al denunţării convenţiei, a ceea ce este perimat. Primul binom de termeni antrena o pereche secundă de concepte antinomice *literatură / autenticitate,* la care corespundea simetric dihotomia între neîncrederea, oroarea de literatură şi afirmarea primatului *trăirii, a experienţei,* singurele capabile să confere creaţiei adevăr, *autenticitate.* Problematica aceasta apare ilustrată la Voronca în mai multe articole, ca în buna „tradiţie" futuristă, aşa încît mă opresc asupra cîtorva fragmente necitate anterior, selectate din culegerile de eseuri, proză poetică şi articole cu caracter programatic, *A doua lumină* şi *Act de prezenţă,* dar şi asupra altor texte apărute iniţial în periodice. Cele şapte texte incluse direct în volumul *Act de prezenţă* au un caracter eseistic-confesiv, de poem în pro-





ză[12]. Reproducerea textelor din volumul *A doua lumină,* în ediţia 1996, este fidelă formei variantelor publicate în revistele de avangardă şi, întrucît volumul grupează la un loc articolele şi ciclurile de proză poetică, am preferat să recurg la ediţia indicată[13].

Revenind, în sfîrşit, la articolele dedicate de Voronca temei semnalate mai sus, să remarcăm unul dintre cele mai revelatoare texte pe tema negării convenţiei, *Intre mine şi mine*[1]*, apărut în *unu,* în 1929.

Abolirea *formulei* şi *convenţiei,* respingerea oricărei atitudini conformiste, revolta proclamată patetic împotriva spiritului burghez, conştiinţa orgolioasă a marginalităţii, relativizarea valorii estetice a *operei,* în pericol de a fi anexată de către „oficialitate" şi obsesia autenticităţii scrisului sînt datele definitorii ale debutului lui Voronca, înrudite, în acelaşi timp, cu programul futurist. Poezia considerată mereu la polul opus literaturii, aceasta din urmă sinonim al convenţiei şi formulei, apare drept compensaţie necesară în sensul promovării autenticităţii şi invenţiei. Mai întîi, să reţinem prima propoziţie din text, care este şi o superbă şi încă actuală definiţie a poeziei, extrem de importantă pentru ceea ce numim imagism în opera poetului: „Devierea gîndului prin cuvînt, alunecarea într-o cale lactee de imagini"[15]. Poezia este un act conştient, deliberat, definit aici în termeni de deviere şi distanţă. Această deviere presupune un proces mental, o alchimie subtilă a elementelor limbii, pînă la totala deosebire şi eliberare de norma lingvistică. Regăsim în aceste sintagme şi o afirmare a primatului intuiţiei poetice în raport cu gîndirea abstractă, care se va orienta în etapa articolelor constructivist-integraliste în direcţia mallarmeană a „cedării iniţiativei cuvintelor" şi a transformării poetului într-un „operator al limbajului".

Următoarele afirmaţii nu fac decît să dezvolte această primă definiţie realmente poetică, dovedind o evidentă încredere a autorului în efortul reflexiv, în ipostaza de *poeta faber* a creatorului.

Mijloacele cu care se realizează reorganizarea limbajului sînt mai multe în viziunea poetului, dar primul recomandat este destructurarea gramaticii: „Erorile s-au acumulat fără întrerupere. Fiecare cucerire (atit de relativă în esenţă) în cugetarea botezată logică era deîndată împrejmuită în sîrma ghimpată a celor mai definitive fantome. Sonoritatea denumirilor acoperea golul perpetuu al conţinutului. Lenevirea progresivă a autocriticei slujea





acestei iluzii în continuare"[16]. în schimb, poetul se referă la imprecizie ca la o nouă categorie poetică: „Iubesc în meşteşugul scrisului tocmai slăbiciunea lui, neputinţa de a reda cu precizie [...] ceea ce gîndul a iscodit, ceea ce într-o scăpărare impalpabilă nebuloasa din mine sau din spaţii a lăsat să se întrevadă"[17]. Prin urmare, poetul propune o teorie a poeziei bazată pe combinaţii întâmplătoare de cuvinte, care nu este foarte îndepărtată de teoria cuvintelor în libertate, dar nici de viziunea suprarealistă: „Şi în această preţuire a înlănţuirilor dintre vorbe, ca şerpii în ierburi pletoase de pe ţărmuri, să recunoaştem tocmai acea parte revelatoare a hazardului, acele armonii deşteptate de întâmplare ca efluviile de miresme şi ecouri aduse de corăbiile vîntului"[18]. Rolul de prestidigitator, de alchimist al poetului modern nu îi este străin lui Voronca, dimpotrivă, pentru el actul poetic fiind rezultatul unui efort de inteligenţă, de voinţă şi de elaborare combinatorie a materialului poetic: „Ştiu, lumea îmi oferă o serie de elemente date, pe care nu le pot nici împuţina, nici mări, ci doară, într-o limită nici aceea infinită, să le alătur, să le combin — matematiceşte? — între ele, izbutind uneori o asociere nouă"[19]. Poetul avertizează însă că fuga de convenţie naşte perpetuu convenţie: „Altfel, toate salturile, toate drumurile vor duce la «atitudine», adică la formulă. O momîie înlocuită cu alta. în locul Academiei (aţi remarcat dispreţul facil - ce trambulină totuşi - pentru Academie) se va institui regnul fantomei, al spiritismului sau al oricui. Va fi iarăşi un cult, o altă foaie matricolă, va fi iar un catalog. Aici stă, cum am spus, cursa cuvîntului, vulpeşte ascunsă în iarba oricărui entuziasm. Poate pentru o menţinere într-un echilibru pur, ar trebui să nu scrii. Contemplarea şi cunoaşterea slăbiciunilor, înfierarea ridicolului şi a gravităţii în atitudine, duce spre aceeaşi slăbiciune, spre acelaşi ridicol"[20]. Şi totuşi autorul poate cita cîteva nume, care au reuşit să practice poezia la modul cel mai autentic: „Nu cunosc în afară de 4-5 nume în nici o parte a lumii, un scriitor care pînă la sfîrşit să nu fi sucombat sub greutatea propriei sale armuri. Şi acei 4-5 sunt poeţi. Lor le datoresc dragostea mea pentru poem, pentru transcendentul poemului.

în poem toate legile, toate hotărîrile anterioare dintre oameni sunt lăsate deoparte"[21]. în continuare, poetul profereazā un discurs extrem de dur pe tema convenţiei, menţionînd o gamă de atitudini convenţionale, care îi stârnesc comentarii revoltate, chiar sarcastice: „Cei mai mulţi ridică din umeri, îşi spun la ce bun un protest, o primenire a





înţelesului, o răscolire a formulelor. E o farsă, o comedie în costume carnavaleşti, fiecare acceptînd ca autentic şi îndreptăţit aerul de grandoare al vecinului"[22]. în comentariile de subsol la acest articol, ce-i aparţin, poetul ridiculizează pretenţia mic burgheză a celor care se iluzionează că pot defini în mod adecvat categoria estetică de frumos, atribuindu-i o accepţie, în fond, convenţională. Cu această ocazie, Voronca - pe urmele teoreticianului futurismului, F.T.Marinetti — propune suprimarea adjectivelor prin care se atribuie calităţi inadecvate atît obiectelor estetice, dt şi celor neestetice. Poetul opune tuturor acestor atitudini sinceritatea artei sale, oficiată ca act de asceză şi ca ultimă posibilitate de salvare interioară: „Arta (şi scrisul mă interesează numai întrucît e suprapus acesteia) pretinde un material luat din neobicinuit, care să supere tiparul convenţiei, să-i calce în picioare rochiile de mătase, certificatele de studii"[23]. La finalul articolului, autorul face o profesiune de credinţă, în care scrisul apare drept singura instanţă mîntuitoare: „Dar scrisul ca un trapez ameţitor mă leagănă, mă avîntă pînă la balustrada de azur a reculegerilor în aer, pînă în cavalcada de cristal a gheţarilor. Scrisul rămîne anafura, scrisul persistă îngenuncherea mea. II imaginez fără tipare, fără utilităţi, fără aplauze. Nici unul din onorurile oficiale nu i se cuvin lui"[24]. Să ne oprim o clipă la textul care dă şi numele primei culegeri, *A. doua lumină,* un articol în întregime consacrat relaţiei poet autentic-poet compromis de convenţie. Deşi a apărut în revista *unu,* în 1929, deci la cîţiva ani după debutul net iconoclast al poetului ca ziarist, verva polemică e la fel de vehementă[25]. Iată — deci — încă un text în care poetul denunţă inautenticitatea creatorului compromis de acceptarea confortului social: „Pierzania începe cu simptomul conştiinţei nu a valorii în sine, ci a valorii raportate la numărul şi înţelegerea turmei; [...] Poemul devine atunci o îmbrăcăminte oficială cu fireturi şi posesorul lui, mîndru de a fi ceea ce este fără simplitatea şi bucuria izvorîrii din sine, plin de triumful şoaptelor de admiraţie din jur. E o speţă ciudată pe care regnul patrupedelor sau al vegetalelor n-o cunoaşte. Şi nici omul zămislit şi păstrat într-o plămadă firească şi proprie"[26]. Din contră, afirmă Voronca, „poemul trebuie să fie o izbucnire temerară, o trecere din odaie în oglindă, din grădină în anotimp"[27], cu alte cuvinte, el nu trebuie să se supună nici unei constrîngeri.





Autorul continuă în aceeaşi notă, alcătuind un portret al poetului care s-a complăcut în meschinăria autosuficientâ şi care a acceptat oficializarea statutului său, lucru considerat inadmisibil pentru un avangardist: „Omul, cu poetul ucis în el, vorbeşte acum de felul în care şi-a găsit talentul şi calea, de realizările lui în gestaţiune, de interesele breslei scriitoriceşti, de rezultatele poemului la oraş sau la sate, de raţionala culturalizare a maselor. [...] Un surîs onctuos comercial se substituie rictusului de răzvrătire şi scîrbă. In locul singurătăţii şi al căţărării pe stînca aridă a visului, pentru atingerea unui edelvais impalpabil, înclinarea sufletului de carne înaintea prostimei bucuroase de ridicarea totalului ei cu o unitate. Un meschin simţ al confortabilului, al necesităţii pîinii cotidiene; un sentiment de certitudine facilă; o închidere progresivă a ochiului dinaintea marilor, nevăzutelor taine. O paralizie crescîndă a muşchiului, o lăsare moleşită în fotoliul de şef de serviciu, cu împărţirea lumii în grade ofiţereşti, cu îmbrăcarea ca o mănuşă a formulei cusute gata"[28]. Poetul denunţă şi „grija de a fi întotdeauna călare pe armăsarul unei poezii cu garanţii de eternitate, de a nu rupe definitiv cu nimic şi de a fi cu toată lumea din pricina afurisitului de: „Cine ştie? poate că stă aici Adevărul"[29]. După ce schiţează acest portret al poetului compromis, autorul explică motivaţia sa de a face literatură, într-un mod extrem de direct şi pasionat, ceea ce conduce la ideea că Voronca şi-a identificat scrisul cu propriul destin: „Nu, nu scriu pentru viitor şi nici pentru voi, amabili conlocuitori şi confraţi de acum", şi adaugă: „Urmăresc şi vreau linia poemului pentru bucuria şi neliniştea lui în sine. Pentru fiorul lovirii cu tirnăcopul de argint al versului, în smalţul vasului cu monezi şi brăţări îngropat lîngă oasele pămîntului în rugină"[30].

In sfîrşit, o conştiinţă tensionată, un catalizator în care au convers idealurile întregii generaţii, se confesează prin vocea lui Ilarie Voronca, cerînd cu o urgenţă cum numai poeţii futurişti italieni şi dadaiştii au mai demonstrat, renunţarea la convenţie, formulă, clişeu: „Tăria celor de o vîrstă cu mine stă în conştiinţa dezastrului iremediabil, a relativităţii şi omenescului oricărei întreprinderi, în certitudinea universalei incertitudini şi a ridicolului oricărui elixir-formulă - toate formulele trebuie ca şerpii să năpîrlească — în, mai ales, singura morală şi religie a poemului"[31]. Tensiunea cu care Voronca trăieşte actul creaţiei pare mistică, cultică. Parti-





ciparea fără rezerve a poetului la teoretizarea marilor obsesii ale avangardei capătă o notă personală prin accentul afectiv-patetic pus pe afirmarea condiţiei sale de sciitor. Poetul îşi mărturiseşte orgolios calitatea de om al scrisului, ca pe una din cele mai nobile investituri: „între a trăi aventura şi a o scrie prefer ipostaza din urmă"[32], nota exaltat Voronca. Afirmând că preferă trăirii „aventurii", scrierea ei, poetul întăreşte celebra opoziţie dintre

*literatură* şi *existenţă,* traductibilă la Ilarie Voronca prin dihotomia *literatură {convenţie)* şi *poezie,* optând în ultimul caz pentru intensitatea trăirii: „Diferenţa înspre înalt vine din intensitatea coardelor sub pleoapă sau inimă destinse".
Recapitulîndu-i activitatea de teoretician al „poeziei noi", constatăm că poetul pune în susţinerea ideilor mişcării şi a propriului program un patos particular, care îl individualizează printre vocile generaţiei sale. In astfel de notaţii apare o nuanţă diferită în comportamentul estetic al poetului: nu mai avem de-a face cu revolta tinerească, optimistă a debutantului, ci cu o acută conştientizare a dramei scriitorului în secolul pozitivist şi burghez.
Un alt text ilustrativ pentru atitudinea poetului faţă de convenţie este *lectură pe o banchiza,* publicat în *unu,* în 1930, cu ocazia apariţiei volumului de poeme în proză *Moartea vie a Eleonorei* al prietenului său, Stephan Roii. Voronca recurge la o perspectivă inedită de a prezenta cartea, lăsînd să transpară printre rînduri atacul îndreptat din nou împotriva convenţiei. Teoreticianul vorbeşte în acest text despre modul său de a citi o carte. Termenii folosiţi sînt aceia ai unei relaţii participative faţă de text, sugerînd o raportare tensionat-critică, în acelaşi timp detaşată, obiectivată, a cititorului: „Lectura ca o continuare a acestei situări, nu *deasupra,* nu *dedesubt,* ci în *afară,* fără salutul cotidian, fără medalii de bene merenti, cu libertatea atît de suavă, atît de adînc purificatoare a anonimatului şi a sărăciei"[33]. Este şi acesta un sens al respingerii convenţiei, denunţată de data aceasta sub forma clientelismului cultivat în mediile culturale.
Aceste ultime două aspecte fac posibilă identificarea unei adevărate etici a scrisului, care impregnează toate nivelele operei. Mai semnalez un singur text ilustrativ în acest sens, intitulat *Scrisoare netrimisă,* publicat în ziarul *Omul liber,* în 1929. Eseul e redactat după modelul unei scrisori adresate unui prieten. Eseistul creează portretul unui burghez ignorant şi


foarte preocupat de existenţa sa meschină şi confortabilă. Printre rînduri, se poate citi dezgustul rebel al autorului pentru o asemenea perspectivă: „Te-am revăzut, prietene, după ce cinci ani ne-au întrerupt şi ne-au smuls, pe mine adîncindu-mă în singurătate pe tine ridicîndu-te de subţiori cu cîrjele confortului şi ale veniturilor bine asigurate, Într-o suprimare a timpului — şi înţeleg prin timp hazardul, neprevăzutul — pe care tu cu o acumulare de aur le ai, sau le-ai voi, înlăturate. [...] E o rămînere perpetuă la uşă o pierzanie care te duce la ghiftuire, spre un repaos absurd şi vid. Nu ţi-a fost niciodată sete? Nu ţi-ai exasperat niciodată dorinţa pînă la o extraterestră viziune, pînă la o exaltare în care ochii sticloşi pierd contururile, aruncă în lături decoraţiile, scuipă peste frecătura mulţumită a mîinilor"[34]. Iată alte mărturisiri sarcastice ale unui insurgent care respinge onorurile oficiale şi perspectiva unei existenţe mediocru-liniştite.
în fine, revenind la ultimul paragraf din textul *Lectură pe o banchiză,* observăm că acesta pare pur şi simplu ataşat textului, autorul însuşi întreţinînd acesta impresie. Apare mai întâi termenul „mesaj", apoi „manifest", funcţionând metatextual în raport cu restul textului, iar întregul context ia forma de anunţ în premieră a unor noutăţi absolute. Voronca oferă un alt semnificat al ideii de autenticitate în literatură, înţeleasă ca apologie a imperfecţiunii, a insuccesului, a nedesăvârşirii. Cultul imperfecţiunii reprezintă un garant al menţinerii vitalităţii şi autenticităţii: „Ştiu că semnul marilor izbînzi, marilor împărtăşiri de lumină materializată ca o cascadă de glicerina e *insuccesul,* debutul perpetuu, nerealizarea, nedesăvârşirea oricărui gest, condamnarea la eşec a oricărei întreprinderi. Nu vreau să cuceresc lumea, nu-mi ascund nici acum dezgustul şi paralizia conţinută în ajungere, în succes, şi nu vreau ca revista *Unu,* sau *Integral,* sau *75 H. P.,* sau *Urmu%* să devină ultima şi cea mai deplină expresie. Dimpotrivă, revista *unu* trebuie să rămînă o continuă nedumerire, ca noi
**'35**
mşine, ca tot ce ne înconjoară'
Tema autenticităţii ca formă a nedesăvîrşirii creaţiei a marcat şi poetica de început a futurismului italian, discontinuitatea poemelor fiind tocmai semnul deschiderii lor infinite, ireductibile la formulă. în plus, convenţia literară era una dintre ţintele favorite ale insurgenţei futuriste.


Un ultim articol legat de tema ipostazelor autenticităţii - *Victor Brauner,* publicat în *75 H. P.* (octombrie, 1924). Pledoaria pentru noutate lua aici accente ironice. Autorul se referea printre altele, la „arta-instrument de plăcere", definită ca „PLĂCERO-metru" sau „aparat de plăcere-dasat în acelaşi raft cu lacto, crono sau alcool metru"[36]. Voronca vorbea în realitate despre surogate de artă. Tot în această zonă a mediocrităţii artistice plasa şi idealul perfecţiunii sau „tiparul", tot atîtea sinonime ale convenţiei. Autorul milita, în schimb, pentru o artă ce solicită participarea pasionată a artistului-inovator, pe care îl „consumă, aprinde".
Acestea au fost atitudinile şi convingerile de ordin mai general ale lui Ilarie Voronca despre poezie. Concluzionînd, să remarcăm puternica propensiune spre frondă, susţinută de o retorică a sloganului, nonconformistă şi tăioasă, care ilustrează un comportament estetic foarte apropiat de cel al futurismului italian. Formula, confortabilul, prestigiul social sînt elemente ostile spiritului creator. Ilarie Voronca le opune idealismul creaţiei sale, riscul libertăţii nelimitate, „gratuitatea poemului", aventura generoasă a scrisului, vocaţia sa de a crea ascetic, izolat „pe stînca aridă a visului". în fiecare pagină înregistrăm vibraţiile unei sensibilităţi de excepţie. Programul poetic al lui Ilarie Voronca este rodul unui sentiment de „exasperare creatoare" (sintagma

avea să fie lansată de Geo Bogza), de revolte explozive care i-au marcat definitiv parcursul poetic.
Facînd încă un pas, să observăm ce este şi cum ar fi dorit teoreticianul Voronca să fie poezia, recurgînd la alte cîteva texte cu caracter mai tehnic. Răspunsurile poetului la aceste întrebări au variat în funcţie de momentul programatic avangardist faţă de care şi-a manifestat adeziunea, începînd de la colaborarea la revistele *75 H. P.* (octombrie, 1924), *Punct, Integral şi unu* (pînă în 1931), pînă la ruptura cu *unu,* după care va începe să publice în *Adevărul* (1935-1937), precum şi în alte reviste şi ziare. Privit retrospectiv, parcursul lui Ilarie Voronca spre o definiţie a poeziei cunoaşte cîteva momente relativ distincte, care au marcat însăşi istoria mişcării româneşti de avangardă. Am citat şi analizat în capitolele dedicate revistelor o mare parte dintre ideile cuprinse în aceste texte-manifest, încît trec acum la o ordonare succintă a lor, cu punctarea cîtorva elemente. Păstrez şi în acest caz grila de lectură futuristă.
Colaborările la revistele *Punct* şi *Integral* se plasează sub semnul unei deschideri poliedrice spre ideea de sinteză modernă, dorindu-se re-


cuperarea, într-o viziune preponderent constructivistă, a ideilor novatoare, difuzate în spaţiul avangardist internaţional. în cadrul grupării *unu,* integralismul constructivist al lui Voronca cedează în favoarea programului suprarealist. Poetul teoretizează şi introduce în propria poezie stările de vis, de revelaţie şi de magie. în sfirşit, ruptura cu *unu* marchează despărţirea de programul suprarealist şi afirmarea angajării larg umanitariste a poeziei, pe care opera sa de limbă franceză o va cultiva după 1933.
Cînd în *Aviograma* poetul vorbeşte despre ignorarea gramaticii, a logicii şi a sentimentalismului, se afirma deja voinţa de contestare radicală a *limbajului poetifi[1].* Efortul de a preciza în ce constă noua poeticitate, rezultată în urma acelor renunţări şi negări intransigente, se concretizează în diverse pasaje din manifestul *Gramatică,* apărut în 1925[38]. Discreditarea logicii este un subiect care-1 obsedează pe teoretician, încît reia ideea şi în textul *Pe marginea unui festin,* publicat în 1927, un manifest care oferă un echivalent fidel reportajului semnat de F. T. Marinetti şi inspirat dintr-un moment inedit al vizitei în România[39]. E vorba de portretele grupului *Contimporanul* realizate de Marinetti în poemul în proză *Incendiul sondei din Moreni.* în articolul *Glasuri,* poetul reiterează refuzul sintaxei şi al scrupulelor logicii, care urmau să fie înlocuite cu *senzaţia* şi *analogia[40].* In această accepţie, statutul poeziei este din nou comparabil cu cel din accepţia futuristă. Marinetti opunea în *RJsposte alle obie^ioni /Răspunsuri la obiecţii* (din 11 august 1912) termenii *inteligenţă* şi *intuiţie.* Totuşi formula futuristă a „cuvintelor în libertate" („Nu licenţă, ci liberă înşiruire a cuvintelor") se adecvează doar în parte principiilor propuse de teoretician în *Gramatică,* cum avertizează şi Ion Pop în monografia sa dedicată operei lui Ilarie Voronca: „Ea are însă la el mai mult înţelesul de eliberare din ordinea convenţională a discursului conceptual-abstract, căci, altminteri, în acelaşi text programatic se schiţează proiectul unei «poetici» corespondente doctrinei constructiviste, cu exigenţele sale de «ordine», rigoare şi stringenţă a structurării textului, eliberat de ingerinţele turbulente ale *eului,* vizînd o anume «obiectivitate» asigurată de supravegherea unei conştiinţe lucide"[41]. într-adevăr, este vorba de o anumită lărgire de sens a formulei „cuvintelor în libertate", pierzîndu-se astfel în chip vădit şi conştient asumat fidelitatea faţă de spiritul şi litera preceptelor marinettiene. în manifestul *Cicatrizări (Poezia nouă),* întîlnim o descoperire a poetului făcută şi de futurism: introducerea în poezie a „obsesiei lirice a ma-


teriei" (Francesco Flora), a cuvîntului considerat în obiectualitatea şi materialitatea lui imediată[42]. Este o accepţie echivalentă conceptelor futuriste despre poezia tipografică. Modul în care poetul înţelege să definească în continuare poezia şi statutul poetului, recurgînd la o gamă de termeni specifici energetismului şi dinamismului futurist, face posibilă o lectură futuristă a textului. Condiţia poetului enunţată de Voronca întruneşte şi ea exigenţele idealului de trăire expusă tuturor pericolelor, portretul fiind un derivat al supraomului nietzschean, asimilat de estetica marinettiană.
Se pare că Voronca a mai avut în vedere şi o altă influenţă, cum demonstrează textul *Poemei noi,* fapt explicabil şi nu singular în etapa integralistă a avangardei româneşti. Ion Pop indică rolul datelor oferite de plasticienii constructivişti[43], semnalînd corespondenţe între constructivismul plastic şi concepţia despre poezie în accepţia dată de Voronca. Criticul aduce în sprijinul afirmaţiei sale argumentul organici taţii, al coerenţei interne a poemului, al impersonalizării viziunii şi citează ca posibile surse de inspiraţie două texte programatice ale lui Theo Van Doesburg, *Vers une poe'sie constructive,* publicat în 1923, în revista *Me'cano* şi *Manifestul Neoplastidsmului* din 1920.
In sfîrşit, un articol mai mult decît edificator, care documentează şi în mod biografic, adeziune reală a poetului pentru mişcarea italiană. E vorba de textul intitulat F. *T. Marinetti,* redactat cu ocazia vizitei liderului futurismului în România, în 1930. Deşi articolul depăşeşte perioada de iconoclasm avangardist din cariera poetului, consideraţia pentru această personalitate „supraadjectivală" (sigla îi aparţine lui Mihail Cosma), s-a conservat la fel de intensă. Portretul realizat de Voronca exprimă o admiraţie fără rezerve, probînd şi o foarte bună cunoaştere a activităţii futuriste. Discursul împrumută tocmai termenii stilului persuaziv-emfatic, specific literaturii manifestelor futuriste: „Un nume ca o praştie spărgînd toate ferestrele mediocrităţii, aruncînd o

alarmare şi o spaimă printre fotoliile de paralitici cu pretenţie de campionat de curse, despletind peste spaţii şi secole o beteală multicoloră de chiote şi de biruinţe"; sau „chirurg care a operat cu o astrală violenţă, sensibilitatea şi toate formele de artă, de apendicita clarului de lună, de anchiloza unui vocabular şi a unui sentimentalism perimat"[44].



Plusul de consistenţă al portretului provine din enumerarea cîtorva idei cuprinse în ideologia curentului: „F. T. Marinetti, cel dinâi a aruncat mănuşa sfidării dinaintea muzeelor şi colecţiilor de artă şi literatură obosită, care cereau cotidian admiraţia vizitatorului automat şi sterp. De la el au pornit marile prefaceri ale spiritului contimporan, gîndul acelui război cu reflexe universale, care avea să purifice viziunea noastră de toate reziduu-rile unui trecut cu parcuri şi castele în ruină: «guerra, unica igiene del mondo». Toată opera, toate manifestele sale sunt îmbibate în acelaşi timp de un suflu de mare inspiraţie, de mare proorocire şi de adevărată şi spaţială poezie"[45]. Voronca intuia vocaţia anticipatoare a futurismului, nu numai în privinţa celorlalte avangarde, dar şi a impulsului pe care avea să-1 imprime întregului secol. Este citat punctul final din primul manifest. Portretul se completează prin acumulare; autorul aminteşte o serie de realizări ale futurismului datorate iniţatorului lor, care apare prezentat ca inepuizabil animator de idei şi ca spirit internaţionalist cu vederi largi, clarvăzătoare: „Cum ar putea fi trecute cu vederea toate acestea, vorbind despre F. T. Marinetti, cum s-ar putea uita că Marinetti e acela care a deschis toate uşile artelor sintetizate şi universalizate prin futurism, că el e acela care a oferit cele mai surprinzătoare şi mai bogate posibilităţi. Poate că numai D'Annunzio - şi încă în mult mai mică măsură decît Marinetti - a izbutit acest miracol de a suprima frontierele şi de a apropia popoarele într-un viguros cult al poeziei, al aventurii şi al tinereţii. Căci, într-adevăr trebuie socotit drept unul din miracolele secolului nostru, această ieşire în stradă a poeziei şi a artei, această acoperire a cîmpiilor, a oraşelor, a muzeelor, cu imense simfonii de culori, de muzici, de cuvinte, ducînd spre arhitectura şi aspectele vieţii de azi"[46]. Autorul reţine cu subtilitate toate ipostazele impunătorului proiect futurist. Voronca face referire la liberalizarea principiilor literaturii şi ale vieţii, promovate de estetica şi de etica futuristă, şi consideră că spiritul futurist se află la originea tuturor realizărilor avangardelor europene. Autorul mai semnalează două iniţiative ale futurismului, probabil nu întîmplător, din moment ce au ilustrări şi în opera sa: aprofundarea analizei simţurilor în literatură şi reabilitarea *music-hall-v\\A:* „...a făcut tablouri şi poeme tactiliste, după cum prietenii din gruparea lui — toţi însemnînd un nume şi o izbutire — au imaginat muzica polifonică, russolophonul, tabloul futurist, teatrul-surpriză"[47].



Iată că inventatorul pictopoeziei cunoştea toate aceste lucruri, cum probabil se întîmpla şi în cazul altor scriitori români, chiar dacă pînă în prezent nu sînt cunoscute alte documente, care să conţină referinţe explicite la tot ce receptaseră în materie de futurism. Concluzia autorului este că avem de-a face cu un artist total, a cărui biografie intelectuală este sintetizată prin cîteva componente esenţiale în ultima frază: „F. T. Marinetti reprezintă o întreagă epocă, un întreg univers lăuntric. E un om complect. [...] Pentru forţa care se desfăşoară din el, pentru toată noutatea pe care a adus-o şi o mai aduce încă cu sine, pentru forţa sa de poet, de orator, de conferenţiar, de animator, de propagandist, de futurist întotdeauna nepotolit, adetic, se cuvine să-i adresăm de aici, la venirea sa printre noi, salutul cel mai entuziast, primirea cea mai tinerească"[48].

In concluzie, este evident că influenţele futuriste din opera teoretică a lui Uarie Voronca, adtea cîte au existat, nu puţine, am spune, nu au fost un rezultat al întîmplării, ci al unei opţiuni. Insă, acestea apar diseminate în prima etapă a activităţii poetului, de la debut şi pînă la colaborarea la revista *unu,* unde mai persistă cîteva elemente, însă mult atenuate de noua orientare spre suprarealism. Nu este vorba totuşi de un suprarealism practicat *ad litteram,* ci de certe afinităţi conceptuale, care marcau simultan viziunea poetului din ultimele cicluri de poezie scrise în România şi din paginile teoretice din aceeaşi perioadă.

Iată cîteva exemplificări în acest sens. Poate că referinţa cea mai adecvată pentru a vorbi despre influenţe suprarealiste la Voronca este fragmentul în proză *Ora 10 dimineaţa,* apărut în *unu,* în 1928, datat însă de autor „1926". Textul porneşte de la transcrierea unor imagini păstrate dimineaţa după trezirea dintr-un vis. Poetul îşi visează iubita şi într-adevăr, în primul paragraf, cîteva litere disparate, scrise cu caractere diferite, compun numele celei care i-a fost iubită şi soţie: Colomba. Poetul împrumută date reale din existenţa sa pariziană de funcţionar la o companie de asigurări, pentru a relata un episod relativ banal. Personajul din vis, poetul însuşi, crede că şoferul tramvaiului cu care călătorea nu cunoaştea destinaţia solicitată de client. Textul se deschide spre ireal: „- DINCOLO! DINCOLO! - Poate vreţi Piaţa Operei? - Nu. Dincolo. In imaginaţie"[49]. Ultima propoziţie, pe jumătate ludică, pe jumătate serioasă, închide paranteza visului: „Dar uite, eu, dintre toate naţiunile aleg



imagi-NAŢIUNEA". Adică un tărîm al visului. Exerciţiul imaginaţiei are rolul de agent eliberator dintr-o realitate inertă şi în acelaşi timp, deschide un spaţiu mai autentic şi mai vital, un „dincolo" mai real, cum spune poetul, începea o nouă etapă poetică în scrisul lui Voronca. Privirea poetului nu se mai concentrează spre spectacolul lumii moderne, ci se repliază spre interior, într-o mai profundă sondare şi descoperire centripetă a eului. Visul devine unul dintre agenţii esenţiali ai revelaţiei interiorizate.

Pe de altă parte, este semnificativ pentru noua orientare faptul că despărţirea de programul şi de tendinţele de la *Contimporanul* (dar şi de la *75 H. P., Punct, Integral)* se face prin adoptarea imediată a unui nou ideal poetic. Este vorba de celebrul articol *Coliva lui Moş Vinea*[50], care, deşi e redactat de Voronca, exprima poziţia întregii grupări *unu* faţă de *Contimporanul* şi faţă de constructivismul considerat depăşit, desuet. Starea de spirit a poetului se concentrează în aşteptarea încordată a revelaţiei, termen recurent în această fază de tranziţie a poeziei lui Voronca. „Alunecarea într-o cale lactee de imagini" trimite la dicteul automatic suprarealist. Ion Pop precizează că nu este vorba de o identificare cu procedeul citat, deoarece, contrar convingerilor lui Andre Breton din *Al doilea manifest al suprarealismului,* Voronca nu renunţă la preocuparea pentru estetică.

Natura „obiectelor" care intră în formula imagismului lui Voronca — înţelegînd prin aceasta o tehnică a asocierii imaginilor într-un număr inepuizabil de posibilităţi combinatorii — se modifică. Densitatea şi materialitatea obiectelor decupate din contururile ferme ale geometriei con-structiviste se destramă în reprezentări hieratice şi permeabile, într-un fel de „cîmp psihofizic total" (sinonim dat de Breton „suprarealitaţii"), în care eul şi universul, realul şi imaginarul se află într-o relaţie de „vase comunicante". Vederea dispersă şi receptivă la toţi stimulii exteriori, obsedată să înregistreze în prima etapă constructivistă infinitatea vizibilului, se transformă în viziune interioară. Noua terminologie poetică indică o îndepărtare a poetului de futurista „distrugere a eului din literatură" şi o reorientare spre zonele de adîncime ale eului. In eseul *Radiografie,* apărut în *unu* în 1930, purtînd dedicaţia „lui B. Fundoianu", Voronca dă o definiţie „aproximativă" a *inspiraţiei.* Poetul înţelege că din poziţia inaccesibilă, aleasă pentru a „oficia" actul poetic ca pe un rit sacru, realitatea (sau suprarealitatea) pe care-şi propune s-o descrie nu-i permite o comu-



# 1



nicare în limbajul obişnuit, devenit insuficient: „Scrisul presupune o elevaţie, o transfigurare, o trecere «dincolo», pe care, cu un limbaj aproximativ, va trebui să o numesc inspiraţie". Şi adaugă: „Această trecere dincolo, această translucidere, această INSPIRAŢIE rezervată într-un compartiment invizibil în realitate, numai acelora cîtorva care sparg cu fruntea lor cartonul mărunţei existenţe, se va împărtăşi unanim în suprema înălţare din viaţă în morte"[51]. în *De profundis*[52]*,* Voronca propune o călătorie a eului prin sine, o descriere fizică, sublimată a organicului, dominată de o atmosferă onirică. Tot în acest text, poetul îşi exprimă credinţa în forţa *magică* a cuvintelor, o altă convingere suprarealistă reperabilă în scrisul său. Aceeaşi temă revine şi în articolul târziu *Pentru poezie*[53]*,* apărut în 1935. Poeziei, în sensul de magie, Voronca îi alătură sinonimul „incantaţie". Poezia este echivalentă unui act transcendent, prin care se pot realiza legături multiple între regnuri, după principiul suprarealist al vaselor comunicante. Deschiderile şi modurile de comunicare la scară universală sînt infinite: „în însăşi esenţa ei, poezia înseamnă magie, adică posibilitate de rupere din legile terestre, fizice. Transmisiune a materiei, ca şi a gîndului: iată, deodată, pereţii odăii se dau la o parte şi, printre mobile, alături de tine care stai cu cartea de poeme ca o cutie miraculoasă în mîini, un fluviu de vedenii începe să circule, păduri cu păsări stranii, oglinzi de oceane sau mulţimi în exaltare".

Tema metamorfozelor exuberante apare şi în eseul *Copacul centaur,* inclus în volumul *Act de prezenţă* din 1930. Asistăm la umanizarea vegetalului şi, în paralel, la trecerea umanului în obiectual: „Copacul acesta e mai mult decît un violoncel uriaş şi, cînd mă odihnesc pe trupul lui cu urechea aţintită la toate vuietele dintr-însul, formăm împreună un centaur cu totul altfel decît cel din legendă, real, carnea mea îmbucîndu-se temeinic cu lemnul zgrunţuros şi masiv"[54]. între cele două regnuri, uman şi de vegetal, au loc schimburi fantastice de caracteristici: „...prin rădăcinile încleştate în aer ca în lut, ţipătul meu se continuă ca un fîşîit al frunzelor"[55]. Apoi fenomenul de obiectualizare a umanului şi de umanizare a obiectelor se extinde asupra tuturor reprezentărilor: „Dar în căruţe şerpii se împletesc ca legăturile de usturoi, dar oraşul îmi dă târcoale îmi ţîşneşte în casă ca o ţeava de apă spartă sub zid"[56]. Aceste „întîmplări în realitatea imediată" a vieţii poetului nu numai că îi deschid porţi miraculoase, dar starea





aceasta îi permite să devină un creator atotputernic: „Haide, puţină ordine, deci. Aşază într-un colţ grajdurile, terenurile de aviaţie, din marile bucăţi de aer pietrificat înalţă teatre şi circuri, fără să te împiedici de strîmtimea adevărată sau mincinoasă a mansardei. Cînd mîinile vor obosi de atâtea construcţii, înfundă-ţi-le în coama de rădăcini a copacului, ca într-o licoare fragedă. în arene mulţimile vor aplauda frenetice, mena-geriile vor urla înverşunate între gratiile zgîlţîite"[57].

Motivul suprapunerilor vegetalului şi umanului revine în *Poemoterapie,* cu acelaşi copac care creşte acum în trupul unui copil, alături de un întreg oraş. Macro şi micro-universul comunică mirobolant, copilul închide în sine universul, iar acesta există concentrat în cele mai mici obiecte. „Vasele" sînt într-adevăr „comunicante" pare a spune Voronca: „Din trupul copilului creştea un copac, creştea un oraş, năvăleau mulţimi cu o fanfară

municipală. [...] Trupul copilului e un magnet şi de aceea atrage într-însul copacii, caii, legumele, brazii, tarafele de zmeură cu un bîzîit târziu în urechea de sidef a tufişului, birjarii alunecaţi atât de lent într-o mahala îndepărtată"[58].
Iată cîteva dintre aspectele şi temele de reflecţie suprarealiste care l-au preocupat pe poet în a doua etapă a creaţiei sale, recurente şi în ultimele cicluri de versuri scrise în România. Cea de-a treia etapă, din perioada colaborării la ziarul *Adevărul,* care durează pînă în 1937, reprezintă momentul „îmblînzirii" elanurilor avangardiste (termenul apare în titlul cărţii lui Matei Călinescu, *împlm^rea romantismului)* şi începutul „clasicizării", moderării, ceea ce li s-a întâmplat şi celorlalţi colegi ai săi care militaseră pentru un avangardism „extremist". Citez un singur articol din 1935, simptomatic însă pentru acest moment, în care fostul teoretician iconoclast face *Elogiul bătrineţir.* „Dacă înfrigurarea de multe ori oarbă, nu mai puţin fericită, a tânărului nu mai face să vibreze mîna încărcată de ani e totuşi o cunoaştere, o experienţă trăită a artei, o senină şi parcă eternă descătuşare de contemporaneitate care dă glasului unui gînditor vârstnic o pondere şi un farmec în plus"[59]. Iată-1 pe Voronca în ipostaza neobişnuită de a vorbi despre seninătate şi despre refuzul contemporaneităţii obositoare, el, marele neliniştit, sfîşiat şi stimulat în acelaşi timp, nu demult, de tensiuni vulcanice, în concluzie: „Autorul acestor rînduri e încă printre tineri. De-abia


a trecut pragul a treizeci de ani. Şi totuşi, iată se încumetă să-şi întoarcă faţa de la tineri, să-şi deschidă inima spre bătrîni"[60].
Sînt necesare, în fine, dteva precizări referitoare la proza poetică a lui Ilarie Voronca din care am selectat în analiza de mai sus cîteva eseuri, alăturîndu-le textelor-manifeste apărute exclusiv în publicaţii avangardiste. Am grupat aceste două tipuri de scrieri ale autorului deoarece ambele conţin reflecţii şi puncte de vedere despre poezia sa şi a colegilor avangardişti, şi despre cum trebuia să se scrie literatură în al doilea deceniu al secolului XX, în optica avangardistă. Stilul manifestelor nemaiavînd nevoie de alte aproximări teoretice în plus faţă de cele deja indicate pînă în prezent, ne râmîne de caracterizat proza poetică, net diferită de manifeste. Voronca este într-o atare postură un autor mai mult sau mai puţin fidel definiţiilor standard. Intră în această categorie majoritatea textelor cuprinse în ciclul *Act de prezenţă* din 1932 *{Copacul-centaur, Poemoterapie, Obrazul de cretă, Act de prezenţă, Vadurile orchestre* etc), în care pot fi identificate următoarele trăsături ale prozei poetice: recurenţa motivelor, accent puternic pe ritmica melodică a frazei, utilizarea fantezistă a lexicului, sintaxă discontinuă, uneori eliptică, ritm apropiat de cel al poeziei, semnificaţie metaforică. în metaforismul abundent şi programatic se poate citi o notă definitorie a poemului în proză suprarealist. Ceea ce unifică viziunea în ciclul *Act de prezenţă* este recurenţa obsesiei scrisului ca act existenţial, ca transfigurare a realităţii banale. In *Act de prezenţă* întîlnim de fapt nişte metapoeme, avînd ca „personaj principal" Poetul. Programul teoretic din manifeste şi din eseurile incluse în volumul *A doua lumină* apare aici reformulat cu mijloacele prozei poetice. Eul empiric capătă o valoare simbolică şi reprezentativă, ca şi spaţiul de natură fantastică în interiorul căruia au loc acele metamorfoze miraculoase. Sîntem introduşi în laboratorul poeziei, în anticamera producerii ei, pentru a asista la spectacolul unei fantezii în permanentă stare de productivitate.
Viziunile eterate din aceste pagini, care îmbină manifestul cu eseul, pot fi apropiate de cele care se desfăşoară în spaţiul „Insulei-Nălucă", din ultimul ciclu de versuri publicat în România, *Patmos.* Aspectele semnalate se regăsesc şi în proza poetică de limbă franceză a lui Voronca: *Lord Duveen ou l'Invisible ă la porte'e de tous* (1941), *La confession d'une âme fosse*


(1942), *La ele des re'alites* (1944), *L'interview* (1944), *Henrika* (1945) şi *Souvenirs de la planete Terre* (1945).
VII. 3. Iată în continuare o imagine succintă asupra poeziei de debut a lui Ilarie Voronca, inclusă în volumul *Restriştii*[1], din 1923. Comparînd această primă plachetă de poezii a lui Voronca cu poemele colegului său Ion Vinea, înţelegem că datele diferă substanţial: dacă în cazul lui Vinea, poezia care anticipă perioada avangardistă este extrem de semnificativă şi simptomatică pentru evoluţia ulterioară, nu acelaşi lucru se poate spune despre poemele de debut ale lui Ilarie Voronca. La Vinea, un număr important de poezii scrise înainte de debutul propriu-zis al avangardei în România este avangardist *avânt la lettre,* deoarece poetul însuşi se formase într-un alt cerc literar: Tudor Arghezi, Ion Minulescu erau precursori ai avangardei. Ilarie Voronca, în schimb, devine un avangardist „extremist", după ce debutase sub auspiciile simbolismului tîrziu, avînd ca model major pe poetul George Bacovia.
Poemul de debut, pe care E. Lovinescu îl publică în *Sburătorul literar*[62], se numeşte *Tristeţi de toamnă.* Voronca frecventase cenaclul lui Lovinescu încă din liceu, introdus de prietenul lui, Mihail Cosma, care se chema pe atunci Eduard Marcus. Acest tidu şi o mare parte dintre celelalte cuprinse în volum şi apărute iniţial în publicaţiile *Flacăra, Năzuinţa* şi *Contimporanul* trimit la universul poeziei bacoviene: *Tristeţi, Nelinişti, Rătăciri, Sfîşieri de toamnă, Sfîrşiri, Primăvară tristă, Parcuri vechi, Desfrunziri.* Primele poezii ale lui Voronca sînt, prin urmare, epigonice, realizînd un fel de sinteză a finalului de etapă simbolistă, crepusculară, în tonuri minore de romanţă, fără să atingă nota tragismului din versurile lui Bacovia. Persistă totuşi „oraşul întunecat", „deznădăjduit", „preumblările bolnave", „rătăcirile", însă se poate ghid nota teatrală a gesticulaţiei verbale. „Pînă

cînd va tîrî sufletul mantaua mîhnirilor sfişiate? [...] Păsările tristeţii mă ciugulesc ca pe-o bucată de pîine / şi-mi văd, sub roţile deşertăciunii, nădejdile zdrobite, toate, toate" *{Nelinişti).* Sînt prezente în textele poetice din această primă etapă o serie de clişee simboliste: „păsările tristeţii" *{Sfişieri),* „tristeţea zidurilor de internat" *(Preumblări),* „tresăriri de sonată sau de vînt" *{început de toamnă),* „tonul înserării grave", pe cînd „pomii singuratici şi trişti se despletiseră în rugăciune" *{Preumblări bolnave).* Se





repetă obsesiv termenii „a se frînge", „a zdrobi", „plânsul", mîhnire" şi „deznădejde", ultimele cu recurenţe multiple. Mai putem distinge serii sinonimice, construite în jurul unor teme simboliste precum: imagini ale stingerii: „ruginit", „sterp", „vechi", „tîrziu", „stins", „pustiu", „năruit", „cernit". Oraşul este „mîhnit", „întunecat", „de întuneric", populat de „viziuni stinse" şi „alei ude". în sfîrşit, stările poetului sînt tipic simbo-liste: „In mine, zăpezile deznădejdii s-au topit" *(însemnări),* inima îi e de „bolnav în agonie" *(Panorame),* „sufletul: zid de toamnă aplecat şi ros", „viaţa: o fereastră cernită". Nevroza este o altă stare simbolistă reactuali-zată în aceste versuri: „Pe umerii mei ca o dansatoare pe sîrmă - amintirea". *(Rătăcire)* Bacovianismul primelor poezii poate fi rezumat de versul „Prin oraşul ca un cimitir, singur şi trist mă cobor", decupat din *Rătăciri.* Forţa gravitaţională strivitoare, care trage totul în jos în poezia lui Bacovia, pare că se resimte şi la Voronca: „...e parcă o cădere de păsări ostenite şi reci" *{Amintire).*

Aceste date sînt simptomatice pentru cunoaşterea stadiului de evoluţie al literaturii române la începutul deceniului al doilea din secolul trecut. Cu toate acestea, volumul de debut anunţă totuşi posibilitatea unei deschideri. O primă temă care anticipă poeticile viitoare este opoziţia tensională dintre un spaţiu al constrîngerii, uneori sugerat cu subtile nuanţe teatrale în voce, spaţiu căruia îi corespunde modelul bacovian şi un dincolo mereu visat. Opoziţia revine în confruntarea mereu reluată dintre constrîngerile convenţiei şi libertatea absolută a imaginaţiei, a revelaţiei din faza suprarealistă a scrisului lui Voronca.

Ion Pop observă cu fineţe că încă din stadiul acestor prime încercări poetice, Voronca mizează pe „extinderea neobişnuită a cîmpului asocia-tiv-metaforic, care va duce la *imagismul* cu profuziuni simili-baroce a fazei avangardiste a operei sale"[63]. La lectură, se reţin mai puţin datele acestui univers în nuanţe gri. Reţine însă atenţia teatralitatea retorică a gesticulaţiei şi ingeniozitatea asociativă, care reuşesc să estompeze tentele sumbre şi melodramatice ale discursului.

Fervoarea imaginativă impregnează deja stilul încă imatur al poetului. Motivele predilecte sînt sugestiile sintezei simboliste, împinse spre metaforismul luxuriant de mai tîrziu. Iată cîteva exemple de contexte care declanşează „plăcerea textului", la care contribuie şi atmosfera solară ge-





nerală în poemul *Desen,* de exemplu, inclus în ciclul *Lumini:* „E vară... Drumul îşi scutură ca o batistă praful. / Roţile docarului au lăsat dîre lungi / şi liniştea zumzăie în noi ca o albină / pe care-ai vrea cu mîna s-o alungi / Ţi s-a desfăcut părul şi miroase a fin proaspăt. / Ochii îţi sînt mult mai limpezi / (seamănă cu ciripitul vrăbiilor), / ne apăsam degetele — şopîrle mici — / şi buzele stropite cu rouă tălăngilor, / nu spun decît: ce frumos, ce frumos, ce frumos!..."

**VIL** 4. După această introducere în poezia lui Uarie Voronca putem trece la analiza celei mai spectaculoase şi mai inedite componente a operei poetului, poezia avangardistă. Pornind de la acest segment al operei lui Ilarie Voronca, încerc să stabilesc cîteva posibile puncte de contact cu poetica futurismului.

Poezia este populată de o lume de baluri elegante şi de acrobaţi. Spaţiul imaginar este întotdeauna unul al expunerii, al exhibării, de aceea toate discursurile despre lume se întâlnesc sub semnul dominant al *ochiului.* Totul este posibil şi există pentru că a sensibilizat privirea. Vorbim — deci — despre *suprafeţe văzute* de o privire înfometată de imagini, extrem de mobilă, care vrea să epuizeze domeniul vizibilului. Ipostazele privirii conduc la o poetică spectaculară. Cultul futurist pentru senzaţii găseşte în poezia lui Voronca ecouri memorabile. *Sensjtivismul* exuberant, una dintre dominantele viziunii poetului, apare în forme întotdeauna hipertrofiate, dînd naştere unui imagism mirobolant, creator de metamorfoze multiple, baroce.

Fascinată de dinamica vieţii moderne, poezia se concentrează asupra *civilizaţiei reclamei publicitare* şi a *universului consumist al mini-market-ului,* o altă sursă de percepţii apetisante, care oferă o imagine fidelă a societăţii capitaliste româneşti de la început de secol. La lectură, discursul citadin din versurile lui Voronca este atractiv şi teribilist. în toate aceste ipostaze, dar şi în altele, poetul e o identitate bizară, un *colecţionar de imagini,* care la un moment dat devin texte, sau mai exact, *obiectul vi^uali^at* devine *obiect tipografic,* album, catalog, almanah, afiş etc, sau este aşezat în spaţii speciale tocmai cu scopul de a fi *vă^ut* în vitrină, în panoramă, în panoplie. Ceea ce rezultă este un discurs perfect adaptat contemporaneităţii despre contemporaneitate, despre valorile şi promisiunile ei irezistibile, la fel de actual atunci ca şi acum.





După experienţa poetică „extremistă" cu componente futurist-da-daiste de la *75 H. P.,* urmează o etapă la fel de spectaculoasă, în care echivalenţele poetice ale plasticii constructiviste sînt valorificate programatic. Şi Vinea încercase să redea în versurile sale astfel de corespondenţe, însă diferenţele sînt majore. Dacă directorul

*Contimporanului* se oprea la viziuni de pastel supuse geometriei riguroase şi constructiviste, trecînd uneori la abstractizarea discursului, Voronca recurge masiv la tehnica simultaneistă a colajului filmic şi la sugestii extrem de diverse care trimit la mirajul unui citadinism ostentativ, trepidant, dar incitant şi tonic. Iată cîteva ingrediente ale acestei formule, înrudite cu programul futurist, anunţate în articolele publicate între anii 1924-1927 în revistele *75 H. P., Punct* şi *Integrat,* negarea anarhică a gramaticii şi logicii ca şabloane ale limbajului poetic, respingerea discursivităţii, considerarea cuvîntului ca material cu semnificaţie şi valoare autonomă, renunţarea la simbol, ca ornament adăugat inutil materiei verbale, accent pe funcţia autoreferenţială a limbajului (ca şi în practica *tavolelor parolibere* futuriste), interpretarea poeticitătii limbajului ca distanţare de normă, dinamizarea discursului liric (sincron cu „ritmul vremei") prin cultivarea unui imagism bazat în primul rind pe surpriza asocierilor, relaţia insolită, simultaneismul viziunii, ducînd la multiplicarea perspectivelor. Aceste principii teoretice apar exemplificate în primele cicluri de versuri ale poetului.

Respectăm în prezentarea din paginile următoare în general criteriul cronologic, dat de momentul publicării volumelor. Fac excepţie primele două cicluri propuse spre analiză, *Invitaţie la bal* şi *Ulise,* care apar după volumul *Colomba,* dar prezintă trăsături mai acuzat futuriste decît acesta. Conform ultimului criteriu, considerăm că *Invitaţie la bal* trebuie „clasificat" înainte de ciclul *Ulise.*

Volumul miniatural *Invitaţie la bal,* care se publică abia în 1931 la Editura „Unu", cuprinde zece poeme scrise în perioada 1924-1925, în vremea colaborării lui Voronca la *Contimporanul, Punct* şi *Integral,* adică înaintea tuturor celorlalte cărţi ale autorului. Viziunea caleidoscopică a realului citadin este fundalul pe care se proiectează spectacolul tumultuos şi mereu surprinzător al „fazei activiste industriale" *{Manifest activist către tinerime)* promovate de *Contimporanul,* un peisaj modificat de principiile civilizaţiei tehnice. Lumea se compune din fragmente de realitate dispa-





1

rate, care agresează retina şi timpanul obligîndu-le să reacţioneze la stimuli simultani. Futuriştii ar fi vorbit în acest caz de „reconstrucţia futuristă a universului" (sintagma reprezintă chiar titlul unui manifest din 1910). Astfel se profilează „geometria oraşului", cinematograful şi reclamele luminoase, „rotativele imense ale tipografiilor", zgomotul trenurilor şi „serenada maşinilor de scris", întregul „concert urban", uzinele, compartimentele de transatlantic. împreună cu poetul Stephan Roii, Ilarie Voronca introduce în poezia avangardistă elementele unei „civilizaţii a imaginii", care intră în formula „spectacolului citadin, al oraşului feeric modern"[64]. Prin urmare, unul dintre sensurile balului indică tocmai deschiderea percepţiei spre un vast dmp relaţional. Spectacularitatea provine din faptul că, aşa cum se obişnuieşte la orice bal, participanţii recurg la *travesti,* astfel că realul suferă restructurări esenţiale, complăcîndu-se să evolueze în *reprezentări trucate, puse în scenă* prin sinteză imaginativă, operată de *maestrul de ceremonii* al balului, marele *amfitrion* şi *regilor* — Poetul. Atmosfera este caracterizată de primatul senzaţiei, „traducînd o voinţă de instalare în concret, de obiectivare a atitudinii lirice"(Ion Pop)[65].

Să parcurgem în continuare structura de *pusele,* labirintică a ciclului.

Prima poezie care dă şi titlul volumului este *Invitaţie la bal.* Poemul apare iniţial în revista *Integral,* fiind structurat în patru secvenţe la care ne-am mai referit în capitolul dedicat acestei reviste[66]. Versiunea definitivă, din volum[67], adaugă la secvenţa a treia, unul dintre cele două fragmente de poem incluse în proza *Antract.* Cele cîteva versuri compun o ingenioasă declaraţie de dragoste, un discurs amoros. Obiectul adoraţiei îl constituie ochii iubitei a căror privire se dilată asupra totalităţii vizibilului, răsfrîngînd tocmai imaginea oraşului modern, cu o arhitectură asemănătoare acelora din manifestele futuriste. Pupilele iubitei sînt identificate apoi cu rotativele unei tipografii, ce tipăreşte un singur ziar, s-ar putea spune, care nu conţine altceva decît ştiri despre existenţa poetului: „Sunt ochii tăi cu terenuri sportive, / Cu cîmpuri şi sonde de petrol, / Cu hipodromuri, cu hangare de avioane, / Ce tipografii, ochii tăi / Şi pupilele tale, rotative imense, / Cum se desfăşoară din privirile tale / Toată viaţa mea / Ca un jurnal cu ultimele ştiri". Versurile acestea anticipează, chiar şi prin plasarea lor la începutul volumului, două direcţii





sau două poetici esenţiale din poezia lui Ilarie Voronca: *o poetică a privirii* şi derivînd din ea, o poetică a trecerii vizualului, sub toate formele sale, în obiect tipărit, în produs tipografic: album, almanah, afiş etc. Alte cîteva indicii similare există şi în primele două secvenţe ale poemului: „Miresmele se împart ca afiş electoral", „te port în mine ca un registru copier". Impresia de inedit este accentuată de punerea în relaţie a unor elemente de peisaj

natural cu date ale noii civilizaţii, într-un soi de *travesti* mecanic punînd în evidenţă nota ludic-spectaculară în care a fost conceput almanahul: „strigăte urcă la cer ca apa în ţevi", „salcîmii: ce maşini de scris în culori".
Al doilea poem al ciclului, intitulat sugestiv, *Almanah,* prelungeşte impresiile din *Invitaţie la bal.* Se publică în *Integral*®,* iar în versiunea din volum semnele de punctuaţie au fost aproape abolite, iar majusculele apar, cu excepţia numelor proprii, doar la începutul strofelor. Prin urmare, trimiterea la experimente similare futuriste este inevitabilă. O serie de secvenţe independente, alăturări spectaculoase, iar rezultatul este articularea unui discurs incoerent sau a unei pluralităţi de discursuri. In a doua secvenţă, intră în almanah şi zilele săptămînii, pentru care poetul propune mici definiţii fanteziste. Ca să poată face parte din album şi „mările din Sud", ele au trebuit să fie preschimbate în afişe: „Ca o moară de vînt, luni, sîmbătă, miercuri / Duminică, duminică e o bomboană de mentă, / E Dumnezeu în menagerie, amin glasul lămpilor, / trece cavalerul cu turnul eiffel la butonieră, / în flori de cupru inima, ca buruieni danţul ţinutului, / Cerul (gurii), biliard, / Ce afişe sunt mările din Sud".
Secvenţa a treia introduce o nouă temă favorită poetului: *lumea arcului,* un univers în care predomină perspectivele mozaicate şi scânteietoare pînă la stridenţă. In afara apartenenţei la poetica imaginii, lumea acrobaţilor este o componentă a teatrului futurist şi un ideal existenţial al poeţilor italieni, care 1-a atras enorm şi pe Voronca. Imaginea saltimbancului şi a clovnului apare la toţi poeţii români de avangardă, începînd cu Tristan Tzara, Ion Vinea şi Adrian Maniu, purtind uneori masca ambiguă de comediant tragic, care face să pătrundă în spectacolul feeric o undă de angoasă, ca şi în *Almanah.* „Proprietarul circului salt mortal ca o reverenţă / Cîte frînghii şi în sîngerări orchestra". Şi criticul Ion Pop indică influenţa futuristă în predilecţia pentru circ a lui Voronca, temă pe care o include în categoria


*toposurilor spectaculare:* „Faptul, bunăoară, că primele contacte cu avangarda au avut loc, la el, în momentul de interferenţă al constructivismului integralist cu prelungiri de ecouri dinspre futurism şi dadaism — moment de exaltare a «trimfului cerebralităţii music-hallului, acrobatismului», dnd «în avioane călători cu sensibilităţi tari joacă pocker sau stepează în mîini» — s-a soldat cu consecinţe hotărîtoare, pentru evoluţia sa ulterioară"[70]. Autorul a citat din articolul-manifest *1924,* semnat Al. Cernat (pseudonim al lui Voronca), scris în scurta perioadă de directorat la *75 H. P.,* din octombrie 1924. Ion Pop mai semnalează în aceeaşi intervenţie şi alte trei toposuri futuriste preluate de Ilarie Voronca: „decorul" şi „marca stilistică a metropolei moderne", „cultul vitezei şi al sportsmanului", „exaltarea performanţei acrobatice", înţeleasă într-un sens mai general[71].
In ultima secvenţă se profilează o poveste de dragoste extrem de pasională, ca toate poveştile de acest tip din poezia lui Voronca. Gestica şi discursul liric nu mai au nimic comun cu vechile tipare, ci este un moment exuberant, trăit cu intensitate, consemnat de arbori, care stenografiază pe cer, atîta vreme cît almanahul nu are dimensiuni precise şi poate să conţină orice fel de notaţii: „Patefon drumul sub rotile acestei excursii, / Tăcerea e roşie ca ouăle de furnici. / Corect arborii stenografiază pe cer, / Pînă unde, almanah, lacătul scump, / Intră în mine ca un tren în gară, / Chiuie carnavalesc creierul în os".
în poemul *Pian,* revine obsesia asimilării elementelor şi obiectelor concrete cu universul tipografiei, al scriiturii tipărite: „orice pasăre un afiş ceresc", „Cît de scump calendar compartiment"[72]. Aceeaşi tehnică a colajului se aplică şi în aceste versuri discontinue. Intervin şi componente ale unei poetici a *deschiderii,* o tendinţă din nou fundamentală în poezia lui Ilarie Voronca, fascinată de *spaţialitate,* de *suprafeţe:* „Aici oraşul s-a deschis ca un porte-cigarettes". Ipostazele deschiderii se propagă în toate palierele şi poeticile de care am vorbit, reprezentînd un fel de centru focalizator al imaginarului poetic.
în poezia *3 Februarie,* publicată în revista *Punct* cu acest titlu şi cu titlul *Punct* în volum, într-o singură strofa apar trei „figuri" ale deschiderii, dacă luăm în considerare şi metafora din primul vers: „Trup dizolvat în peisaj acid, / Elastic psalm printre grădini şi scut, / Ca un păun anotimpul în piept desfăcut, / După tine uşile cerului se deschid"[73]. în notaţiile


referitoare la poemul *Punct* din ediţia critică, este semnalată o diferenţă în versul 11 în versiunea din revistă: secvenţa „anotimp avion în piept desfăcut" se modifică în forma definitivă în „ca un păun anotimpul în piept desfăcut", vers care atenuează laconismul iniţial, renunţîndu-se la comparaţia cu un obiect tehnic, în favoarea unuia natural[74]. Este vorba de un demers frecvent la Voronca, autor care preferă să facă anumite modificări la publicarea în volum. Gestul indică probabil distanţarea faţă de experienţele constructiviste, anterioare, la care scriitura lui Voronca ajunsese în 1931. *Puncte* un poem programatic prin care poetul transformă obiectele în semne grafice, în *figuri ale scriiturii.*
*Profil într-o lacrimă,* poem publicat în revista *unu,* în 1931, sub titlul *Profil tăiat într-o lacrimă,* începe cu două versuri care conţin fiecare o altă temă[75]. Este un discurs amoros. Uimirea obiectelor înconjurătoare la vederea iubitei se transmite prin aceeaşi trecere a obiectualului în scriptura!: „Şi ca mărci poştale te privesc fereştile, uşile". In primul vers poetul îşi complimentează iubita cumulînd admirativ calităţile ei într-o sinestezie: „în ţinutul amar ochean glasul tău". Facultăţile senzoriale şi mai ales privirea iubitei au la Voronca o fascinaţie cu

totul specială.
Penultima poezie a ciclului *Invitaţie la bal, Conclw^iuni* reprezintă, după cum indică şi ridul, o sinteză de obiecte convertite în produse tipografice: „Caligrafic cîmpul în pulpă scris", „Umărul tău ce adas", „Salcîmii ce maşini de scris în culori", „Uneori ploile: un afiş desfăşurat", „înfloresc barurile cinematografele ca etichete", „Oceanul atlantic, acest chioşc de ziare tropical", „afişe dinţii tăi"[76]. Concretizarea noţiunilor abstracte se realizează printr-un efort de spaţializare a lor, iar la nivel semantic, se experimentează *Hteralisprea,* egalizarea sensurilor proprii cu cele abstracte într-un singur plan al limbajului. *Travesti-ul* la care luăm parte are loc în vederea unui mare bal, spune poetul: „Pădurea şi-a vopsit frunzele pentru bal", iar „Cerul '[e] tăiat un metru şapte- / -zeci şi cinci pentru rochia de **bal"** [». *m., E.D.].*
Iată regalul pentru care toate aceste poeme au servit ca decoruri. Este un *bal al literelor,* al poeziei care se serbează numai în imaginaţia poetului. Strălucirea veşmintelor e intensificată de spectacularul metamorfozei neîntrerupte a cuvintelor, care trec prin diverse stări de existenţă, de la consistenţe materiale, la simple pagini de album, de almanah, stări po-


etice, în fond, care sînt mai mult sau mai puţin înrudite cu definiţia „cuvintelor în libertate" futuriste, cu formele de scriitură tipografică, plastică, din *tavole parolibere* futuriste, asemănătoare cu nişte „afişe" sau „mărci poştale" din alte poezii ale aceluiaşi Uarie Voronca. Poetul îşi invită cititorii la *balul literaturii noi,* create după modele nonconformiste. Ochiul este prin excelenţă agentul înregistrării tuturor imaginilor produse într-o lume colecţionată, imortalizată. Perspectiva oferită e întotdeauna cumulativă, totalizantă, de la viziunea amplu panoramică la succesiunea afişelor, a mărcilor poştale, a ferestrelor, a vitrinelor cu corespondentele lor în universul textual: almanahuri, hărţi, albume, cataloage, ziare, registre, maşina de scris, rotative din tipografie, ilustrate. Este o întreagă *lume arătată si care se arată,* un univers al expunerii şi etalării, univers-vitrină, *reflectat* sau *dedublat* de o lume scrisă.
Acestei „poezii-ecran" (formulă a lui Stephann Roii care se potriveşte perfect acestei etape a carierei lui Voronca) îi sînt familiare aspectele insolite ale cotidianului citadin, fie că provin din cosmosul tradiţional al poeziei sau din realitatea imediată a poetului. Elementele maşinismului urban reprezintă o altă categorie de participanţi la bal. Universul imaginar din poezia lui Uarie Voronca răspunde în mare măsură programului din *75 H. P.* sau din *Integral.* Dinamizarea viziunii se realizează uneori fără ajutorul verbelor, prin intermediul obiectivului unei camere de luat vederi, care schimbă tot timpul unghiul de încadrare, suprapunînd perspectivele; practică poetică familiară tehnicilor picturii futuriste.
Se poate vorbi despre o adevărată inflaţie de imagini, de o tiranie a vizualului, în sensul că, versurile citate pînă în prezent transpun, în cuvinte, imagini de o mare densitate materială, realizînd în acest fel „reportaje", sinteze comprimate, cu reducţia la limită a confesiunii în favoarea obiectivării. Se poate explica şi în acest fel tendinţa lui Voronca de a găsi corespondenţe, în planul discursului poetic, pentru constructivismului pictural. în textele teoretice ale lui Uarie Voronca, dar şi în cele ale colegilor Ion Vinea, Stephan Roii, Mihail Cosma, elogiul construcţiei abstracte este - spuneam - concurat de vitalismul futurist. în capitolul „Diffusion du futurisme - Roumanie", inclus în studiul *Les Avant-Gardes litteraires au XX siecle,* în secţiunea dedicată concluziilor, Ion Pop


subliniază importanţa noţiunii de obiectiv în literatură, redescoperită de avangardă, indicînd apoi rolul fundamental cîştigat în poezie de semnificam în raport cu semnificatul, dînd exemplu cazul de absolută autonomie a semnificantului din literatura rusă, în care „limbajul, din instrument de comunicare, devine material pur" (prin experimentele *^aum)*[11]. în sfîrşit, Ion Pop propune o paralelă cu pictura modernă, pentru care nonfigurativul reprezintă viziunea esenţială: „...accentul pe obiectiv în sensul în care el există în afara spiritului individului şi este valabil pentru toţi: ştiinţa, tehnica, afişul, cartea-obiect, care are forma ei grafică, sonoritatea ei, culoarea ei şi chiar scopul şi funcţia ei"[78]. Se pare că la Voronca mai mult decît la oricare dintre avangardiştii români a funcţionat acest sens al obiectivului şi, am spune, al obiectualului, aşa cum rezultă din textele teoretice, dar şi din poetica *imaginii-obiect* sau, mai spuneam, a *versului-ilustrată,* prezentă în multe sintagme deja citate din *Invitate la bal, Ulise* şi răzleţ în alte poeme.
Revenind la tidul ciclului analizat, el lansează o invitaţie la un bal somptuos, adresată privirii, unde totul îmbie la descoperirea unei lumi care tocmai se deschide ochiului sedus de feeria metropolei moderne, ori a naturii, ori a oricărei alte realităţi. Recurenţa unor termeni sinonimici la Voronca precum „drum", „căi ferate", „artere", „coridor" sugerează, pe de o parte, itinerarul, ca figură centrală a imaginarului, cum deja au observat anumiţi critici, iar pe de altă parte, indică varietatea căilor de acces, care fac credibilă invitaţia.
Mişcarea centrifugă, de deschidere, este într-adevăr impresionantă prin numărul de recurenţe care o indică: „oraşul s-a deschis ca un porte-cigarettes", „sînul se deschide port-feuille", „se desfac stele", „arterele mi le descui ca mănuşile". Am ales imagini mondene ale deschiderii, construite în jurul unor obiecte elegante, delicate, care fac şi mai verosimilă atmosfera nobiliară, de bal. Leitmotivul spectacularului citadin este ilustrat în manieră net diferită în viziunile celor doi poeţi, Roii şi Voronca. La Stephan Roii predomină lumea circului şi idealul

actorului acrobat. Pentru Voronca, în schimb, spectacolul are o dimensiune estetică superioară, foarte rafinată. Este vorba de un *spectacular cult,* aproape *aristocratic,* dezvoltat în scenografii orbitoare. Lexicul confirmă şi el acesta idee,


în „sala de bal" găsindu-se *candelabre, policandre, lampioane,* care pot fi admirate cu *piruete* şi *reverenţe; rochii de gală, panglici, brăţări, coliere.*

Referitor la poetica deschiderii, criticul Nicolae Balotă analizează un pasaj din articolul *Pentru poezie* de Ilarie Voronca[79]. Ideea e că pentru poet, poezia este „insularitate", adică „un nucleu, fiinţînd în sine şi pentru sine, deosebit de tot ce-1 înconjoară, un miez care priveşte şi din care se priveşte tot ce există". Apoi, autorul aduce precizări referitoare la tendinţa esenţial deschisă a poeticii lui Voronca, citind în sprijinul afirmaţiilor sale alte mici fragmente din prozele poetice: *Despre poem si* şi *Poeme în aer libefi*[x] (cuprinse în ciclul *Act de prezenţă).* Criticul
-•:
defineşte această poezie ca *deschidetc-vă^ătoare,* intersectind şi tema poeticii privirii: „Insulă văzătoare, spuneam. într-adevăr, o altă definiţie a poemului (în fond o altă definiţie metaforică a lui) revelează aceeaşi insularitate, de astă dată clar-*văzătoare:* „Fiecare poem o pupilă". Monadă *cu* ferestre (spre deosebire de cea leibniziană, fără ferestre în spaţiu). E adevărat că poemul - insulă deschisă ca un ochi - îşi sparge necontenit limitele. „Poemul sparge ferestrele poemului. Poemul inundă ograda inimii. Poemul: ce flux-reflux pentru această amiază a iubirii". „Imaginile insulei şi ale ochiului reprezintă o imanenţă ce se sparge, trecînd într-o transcendenţă. Rotunjimea corpului închis, a cercului sau a sferei - tipică pentru viziunea clasică, precum şi pentru reprezentarea operei clasice, este menită, în perspectiva avangardistă rupturii. Cele mai multe formule referitoare la poem, din poetica lui Voronca, surprind erupţia din insularitate, deschiderea"[82]. într-adevăr, în această perioadă de creaţie nu există nici un indiciu al închiderii totul este solar, exuberant, entuziast.

Un alt volum de versuri, pe care îl recitim, iată, în cheie futuristă este *Ulise,* publicat în 1928, la Bucureşti, în „Colecţiunea Integral". Ediţia princeps este ilustrată cu un desen de Marc Chagall, înfăţişînd Turnul Eiffel, care poartă în vîrf „un portret" al lui Voronca. *Ulise* a fost scris în 1927, cînd poetul lucra ca funcţionar la Societatea de asigurări „Abeille" din Paris, ceea ce explică referinţele la această perioadă, cînd sejururile pariziene alternează cu întoarcerile în ţară. în periodice s-au publicat doar cîteva fragmente: în revista *Integral,* nr. 15, au apărut secvenţele *5, 6,* Z2[83]; în revista *unu,* nr. 4, există un fragment din partea a doua a poemului, faimosul imn dedicat ceaiului[84]. Reţinem pentru început o singură reacţie


critică, suscitată la apariţia volumului: recenzia lui Stephan Roii din numărul 15, din *Integral.* Colegul face o întâmpinare elogioasă volumului, în care glosa critică e înlocuită de un entuziasm necondiţionat. Avangardiştii au considerat această apariţie un eveniment de excepţie în biografia mişcării: „Rămîi blindat cu silex şi cu opal, pericolul circulaţiei pentru tine e rezolvat şi devii supraimpresionat cinematografic"[85]. Observaţia este pertinentă, deoarece surprinde forţa vizualului din poezia lui Voronca, care se transmite, iată, şi în acest volum.

Ciclul include 19 secvenţe, reprezentând un număr egal de poeme, numerotate cu cifre, fără titluri şi continuitate între ele. *Ulise* poate fi citit ca un lung reportaj simultaneist, care mizează din punct de vedere tehnic pe viziunea de tip caleidoscopic. Există o instanţă mediatoare între lumea surprinsă în aceste fragmente filmice şi cititor, un fel de personaj, derivat al reporterului, al cărui stil jurnalistic imprimă dinamism ritmului versurilor. Aluzia conţinută în titlul volumului la personajul mitologic grec trimite şi de data aceasta la obsesia explorării, a descoperirii, satisfăcută de străbaterea unui univers deschis vederii, etalării celor mai fascinante spectacole ale modernităţii de la începutul secolului XX (teatru, bal, sport, circ, mini-market). Poemul sinteză *Ulise,* unanim considerat capodopera lui Ilarie Voronca şi una dintre cele mai bune cărţi de poezie românească modernă, oferă o viziune caleidoscopică a universului citadin. Poetul recurge la o tehnică compozită, propunîndu-şi să concilieze contradicţii lirice care par în aparenţă incompatibile: insule de natură proaspete fac irupţie în mijlocul civilizaţiei maşiniste, notaţia succintă este concurată de jocuri libere ale fanteziei, evenimentul banal, prozaic este „relatat" cu ajutorul modelului tradiţional al imnului, imprimînd astfel viziunii pluriperspectivice a oraşului tentacular accentele stilului whitmanian. Există nenumărate referinţe la actul scriiturii, nu întâmplătoare, ci plasate chiar în punctele de rezistentă ale poemului, avertizînd cititorul că tocmai ia parte la producerea unei pagini de literatură, la un *happening* sau *performance* poetic.

Miza majoră — spuneam — o are în *Ulise* redarea simultaneistă, promovată de poeţii cubişti francezi şi de futuriştii italieni. Simultaneismul procedează prin juxtapunerea pe un plan unic, fără legături logice evidente a elementelor disparate, insolite, cu implicarea directă a vocii lirice în con-


creţul existenţei urbane. Poemul face să comunice şi să interfereze notaţia succintă care „fotografiază" faptul cotidian, rememorările locurilor natale, descrierea şi confesiunea, stilul constatativ cu discursul baroc, fastuos, ironia cu umorul fin. Vorbim de un poem total, care răspunde astăzi perfect sensibilităţii noastre postmoderne,

conceput ca un imn închinat „veacului mediocrităţii", condiţiei umane moderne, lipsite de măreţia existenţei eroice a primului Ulise. Personajul actual este „un om fără calităţi" *(a la* Robert Musil), omul concret, prizonier al stereotipiilor şi constrîngerilor cotidiene, care descoperă singura posibilitate de evaziune în spectacularul metropolei, în miracolul faptelor mărunte, punctiforme, dar indispensabile, precum lectura ziarului, sportul, contaminarea de ritmul străzii. Voronca face astfel o descoperire esenţială pentru reînnoirea imaginarului poeziei româneşti moderniste, introducând masiv în literatură datele *realităţii imediate, pnvţa directă la real.*
Să revizităm anumite secvenţe din poem în ideea de a repera cîteva ecouri futuriste, pornind de la recurenţele senzorialităţii şi ale energetismului ilustrate în aceste versuri.
Motto-urile extrase din Apollinaire („Ulysse que de jours pour rentrer dans Itaque"), Joachim du Bellay („Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage"), Benjamin Fondane („Ulysse je te veux au pays des lapons") şi din Homer, ca autor al *Odiseei,* conduc toate la motivul călătoriei, al cunoaşterii lumii, cu deschidere spre toate posibilităţile de parcurgere a unui itinerar: în imaginaţie, în literatură, în existenţa cotidiană etc.
Prima secvenţă, notată /, are rolul de a introduce cititorul în atmosfera febril-citadină. Poetul declamă, ca de pe o imensă scenă, senzaţia lui de oboseală în faţa unui secol mediocru, birocratic, care ucide vise. Tabloul era redat în aceleaşi tente şterse din proza *Ora 10 dimineaţa,* mesajul poetului vizînd tot acel „dincolo", unde dorea să ajungă cu tramvaiul poetul-călător, acelaşi personaj, se pare, şi-n *Ulise.* Micul episod din eseul citat cu cîteva pagini în urmă era ambientat tot în Parisul din vremea cînd Ilarie Voronca lucra la amintita societate de asigurări. Atmosfera sufocantă de birou reapare în *Ulise:* „îţi închin un imn ţie veac al mediocrităţii / [...] / singuri ne închidem în mucegaiul birourilor / dimineaţa dactilografele îşi îmbrăţişează logodnicii / pînă la revederea din ceasul nopţii". Ultimele versuri iau pulsul accelerat al veacului şi-i trec în revistă ultimele cuceriri: decorul maşinist, oamenii mondeni, imperiul atotputernic al in-


dustriei publicitare, iată imaginea panoramică a unui univers delirant, în plină viteză, modelat uneori în funcţie de anumite aspecte ale proiectului de sociologie şi civilizaţie futurist: „pe bulevarde sirene autobuzele / cum acompaniază concertul prin fără fir / veac al asigurărilor şi al reclamei luminoase / e ora cînd englejii o aplaudă pe raquel meller / şi refuză buchetul de violete / aruncă lumini jocurile de ape / scrîşnesc din dinţi marile cotidiane / şi iată: agenţii companiilor de afişaj / primesc rufăria zidurilor".
Al doilea fragment inclus în poemul total *Ulise* s-ar putea rezuma în felul următor: poem despre trezirea individului trăitor într-un secol haotic şi precizarea statutului său ontologic slab (în sensul lui Gianni Vattimo). In plan secund, secvenţa marchează la modul propriu începutul unei zile şi felul cum se desfăşoară aventura întimpinării ei. Totul este receptat la nivel senzorial; zgomotul produs de ritmul strivitor al secolului'e o primă impresie puternică: „dar se ascut sgomotele ca pumnale", „tramvaiele lăptăresele autobuzele îşi acordează ca o orchestraţie / instrumentele". Lipsa punctuaţiei, un indiciu ce aminteşte de regulile poemului futurist, indică tocmai tumultul străzii „la ora dejunului". Tonul ironic al consemnării pune individul, un „tu" cu valoare generică, într-o lumină derizorie: „şi tu te cauţi pe tine ca pe un vecin care a dormit alături". Regăsirea de sine (numai fizică!) survine treptat şi cu dificultate. Poetul notează momentele acestei reveniri la realitate, seria de gesturi, de reacţii corporale, somatice, care aduc pînă la urmă victoria în lupta purtată de individ cu el însuşi întru regăsirea de sine: „ca o hartă încet liniile se recunosc se îmbrăţişează / ca o cupă la locul lor pulpele intestinele / obrazul se desprinde ca un perete / buzele buzele cu surîsul pantofilor / şi încheieturile de vată / încet te tragi pe tine din tine însuţi / ca dintr-o fîntînă nămolul zilelor umbrelor / te recunoşti îţi strîngi mîna după această navigaţie prin noapte". Pronumele „tu" indică depersonalizarea individului, reducerea condiţei lui existenţiale la statutul de marionetă. Totul pare înregistrat de un ochi atent sau de un obiectiv al camerei de filmat. Urmează un instantaneu care înfăţişează vînzători de fructe. Pe aceeaşi „peliculă" poetul a mai imprimat imaginea afişelor publicitare pentru produse de consum şi chiar textul reclamei la săpun: „închini un imn săpunului CADUM / substanţa lui nu atacă ţesătura trupului / spuma alunecă pe piele ca o piele se scutură / ca frun-


*zai* faţa în apa proaspătă ca o servitoare de 17 ani". Textul acesta rostit la întâmplare este probabil o rămăşiţă de mesaj publicitar auzit cîndva. Versurile par un fel de echivalente pentru *tavok-le parolibere* futuriste, care conţineau şi ele fragmente publicitare ca şi pictopoezia creată de acelaşi Ilarie Voronca, împreună cu pictorul Victor Brauner. Impersonalizarea este o altă temă care aminteşte modelul poeticii futuriste. Regăsirea victorioasă a componentei fizice a fiinţei nu este însoţită şi de recuperarea individualităţii profunde, interioare, care rămîne derutată şi angoasată. Privind din perspectiva scriiturii tipografice futuriste, transcrierea parodică cu caractere de dimensiuni mai mari, dispuse în pagină încît să redea palpitaţia cardiacă provocată de această constatare, reprezintă un element inedit, un termen de comparaţie pentru experimentele poetice futuriste:
„UNDE SUNT / care e longitudinea inimii tale / stephan roii poartă numărul 35 la inimă / încerci să te prinzi ca într-o plasă din rămăşiţele de noapte / ACELAŞ A L T U
L
ALTUL A C E L A Ş".

Ultima secvenţă este un imn burlesc închinat ceaiului, pe care urmează să-1 bea chiar la modul propriu, banal, personajul, la micul dejun. Produsul în cauză este identificat cu o zeitate pozitivă. Am recunoscut în acest episod (în alt poem mai există un imn dedicat cartofului) definiţia „panismului material" a lui Francesco Flora, aplicată unor viziuni futuriste în care criticul identifica profana „coborîre a spiritului în materie". Ca oricărei zeităţi puternice, poetul adresează rugăminţi ceaiului, după ce îi invocă facultăţile


miraculoase cu ajutorul unor redutabile perioade retorice: „tu eşti sala de lectură de baie a săracilor / tu dai la ora patru sărutul de mamă copiilor orfani / împrumuţi înţelepciunea vracilor / şi pui gîtului pe dinăuntru o salbă roşie de bani". Modelul *captatio benevokntiae* din vechile texte religioase sau oratorice este recontextualizat în notă modernistă. Poetul împrumută structuri stilistice din textele de rugăciune, dar le recondiţionează şi le inversează parodic: „voia şi împărăţia ta facă-se". Momentul „mistic" este întrerupt de intrarea poştaşului, moment care obligă la reconectarea la real. Fragmentarismul acestui poem secund din *Ulise* face posibilă stabilirea secvenţialităţii „cadrelor filmice" componente.
Secvenţa numerotată *3* propune o listă a evenimentelor citadine: fenomenele economiei de piaţă (urcări de preţuri, şomaj), pulsul cartierelor, reclame pentru mari companii, un univers pe care poetul îl descoperă fascinat: „cartierele pulsează se umplu de suc ca ovare / botul luceferilor te scormoneşte te sperie / e un continent femeia care merge înaintea ta / şi iată-te la casablanca eşti fără lucru / lăzile se rostogolesc în port ca monedele / e un miros tare de ulei şi de vuiet / înaintezi prin ecuaţia sîngelui / în părul aerului sînt catarge cordaje / precum penele de şoim la un şef indian".
In următorul grupaj de versuri *(4),* avînd ca fundal decorul modernist, luăm act de consecinţele fluxului vital şi evenimenţial asupra psihologiei şi sensibilităţii individului: „vinele tale alcătuiesc un frumos model de broderie / şi nervii / nervii atleţi negrii pneuri serpentine afişe / [...] / nervii cîte mărgeane şi cetăţi dăruie sărutul umbrei / nervii bucle prinse cu spelci de luceferi / herghelii de jăratec / alge brune în apele trupului". Versurile fac aluzie la portretul individului sportsman. Discontinuitatea sintactică, lipsa verbelor, a punctuaţiei, trăsătură constantă a întregului ciclu, întîlneşte din nou sugestiile poeticii marinettiene.
Voronca este primul poet care introduce în literatura română de avangardă obiectul utilitar ca obiect poetic. Futurismul şi-a fondat întreaga poetică pe principii utilitare. Produsul comercial, lumea obiectelor de consum de orice tip devin la Voronca material literar predilect, încît putem vorbi chiar de o *poetică a mini-market-vim.* Reclama rezumă şi reflectă o lume a consumismului capitalist care înflorea prosper în România la începutul secolului. Cum remarcam şi la finalul capitolului rezervat


pictopoeziei, futurismul fusese primul curent avangardist care intuise noile tematici ale literaturii viitoare. în poezia lui Voronca, filoanele tematice interacţionează şi se suprapun. Descriind rafturile cu legume, poetul îşi pune în valoare calităţile de *designer* şi de creator de reclame profesionist: „te opreşti la vînzătoarea de legume / îţi surîd ca şopîrle fasolele verzi / constelaţia fasolei naufragiază vorbele / boabele stau în păstaie ca şcolarii cuminţi în bănci / ca lotci dovleceii îşi vîră botul înaintează / amurgesc sfeclele ca tapiţerii pătrunjelul mărarul / iepuri de casă ridichii albi pătlăgelele / vinete înnoptează iată tomatele ca obrajii transilvănencelor / în broboade de mîngîieri cristale paşii / conopidele cît omăt întîrziat pe boschetele de şoapte / şi sticle cu apă minerală morcovii oglinzi fluviul". Poemul se încheie cu imnul cartofului, în care poetul a suprapus imaginea suferinţei eristice, în una dintre cele mai reprezentative mostre de „panism material" din cele semnalate pînă în prezent. Poetul procedează prin enumerarea parodică de virtuţi imaginare ale plantei: „virtuţile ţi le tragi din pămînt ca din staul oile / cerurile te primesc în orice căldare" sau „cartof icoana umilinţii a răbdării / tu te mulţumeşti cu puţin şi ne dai tot". Spiritualitatea ironizată, celebrată într-o banală legumă, cade evident în grotesc. Voronca creează în acest poem un carnaval al legumelor, „filmat" în derularea unor instantanee comice. Legumele sînt umanizate sau „animalizate", după tipare caricaturale.
în secvenţa 7, avem de-a face cu o viziune literalmente filmică: „de aici trenurile sunt *coupe-papier-un* pentru peisagiu". Trenurile sugerează forma peliculei şi, în acelaşi timp, ideea de montaj cinematografic. La o privire de ansamblu, poemul constă în înregistrarea de „imagini mişcate", precum cele din anumite fotografii, deoarece par surprinse din mersul unui tren. Primul vers oferă - deci - o cheie de lectură. Obiectele apar în consecinţă formate sau deformate din această perspectivă: „stogurile se înalţă se salută ca arhiereii / plopii îşi vîră degetele în pleoape"; sau „soarele joacă la capră pe culmi / şi pocnesc în vraja zilei cucuruzii / brazii rod tava cerului ca linguri". La fel ca Radu Petrescu, unul dintre reprezentanţii Şcolii de la Târgovişte, Ilarie Voronca urmăreşte chiar şi mişcările aerului, care trepidează, se comprimă, se dilată, freamătă invadat de trecerea în viteză a trenului: „aerul e asemeni pescăruşilor atingînd cu aripile în fildeş apele". Privirea călătorului alunecă de-a lungul peisajului în ritmul mersului


de tren. Aceste imagini stimulează percepţii extrem de acute în fiinţa privitorului: „simţurile se tăvălesc cu brotăceii în ierburi / lăcustele fac reverenţe se deplasează ca rîsete / rimele umede sărută scoarţa plămînilor".

Trecînd la secvenţa a *8-a,* observăm că al doilea vers concentrează imaginea unui univers imaginat ca imensă suprafaţă pavată cu oglinzi. Iată alte indicii pentru o poetică a privirii, a imaginii privite sau reflectate. Poemul este o temă cu variaţiuni sau cu definiţii pentru oglinzi. Obiectul apare ca substitut al privirii. Poetul face din oglindă un spaţiu predilect, încărcat de mister, pe care şi-1 apropie, tentat, dincolo de contactul fizic, de intrarea în apele oglinzii, ca într-o ambianţă familiară, protectoare, unde încearcă senzaţii tactile de natură aproape erotică: „oglinzi cum mă înfăşoară cum iubesc răcoarea / voastră oglinzi de priviri oglinzi de mătase / oglinzi umede în buruieni ca boarea". Sugestia vizuală apare multiplicată într-o imagine desfăşurată în evantai: „oglinzi de priviri". O altă definiţie a oglinzilor asociază vizualul şi olfactivul: „sunt oglinzi cu parfum de busuioc". Tehnica echivalenţelor multiple, pe care am numit-o deschidere „în evantai", domină întreaga structură a poemului, creînd interferenţe cu elaborata teorie a senzaţiilor din cele două manifeste futuriste dedicate Tactilismului (1921 şi 1924)!
Poezia numărul *9* ne introduce din nou în mirajul străzii pentru a lua contact cu dinamismul noilor „locuri divine", ar fi spus futuriştii, prezente în peisaj: „buline automobilele alunecă în esofagul tăcerii" şi fac să vibreze „timpane trotuarele", metrourile, avioanele (ca nişte timbre pe cer), care nu puteau lipsi dintr-un asemenea context. „Ecuaţia sîngelui" şi a străzii este tratată la modul poetic: „acum sîngele tău circulă paralel cu metrourile", „cornul inimii scoboară se urcă termometre acţiunile". Atributele citadinismului, valorile consumismului impregnează întreaga imagine a metropolei: „şi iată restaurantele în care se îmbulzesc la prînz funcţionarii", „dar oceanele ţările se ating în sălile de concerte", „bursa cu vijelia glasurilor sună".
Iată şi o relatare, în stilul reportajului liric, a unei călătorii fabuloase spre o destinaţie din imagi-NAŢIUNE, spre acel „dincolo" visat în *Ora 10 dimineaţa.* Primul vers dezvăluie identitatea locului, care este unul real, însă referinţele contingente se prelungesc în imaginar, descriind un ţinut miraculos, de o luxurianţă vegetală primordială, învăluitoare. Este o


călătorie a privirii, sinonimă aici cu imaginaţia. Ochiul acesta, mai mult interior, revelează o oază de natură primordială, care stimulează senzaţii intense şi proaspete: „şi o mireasmă te cuprinde intră în rine ca o inhalaţie / e bucuria pămîntului aburit a buruienilor / fibrele trupului se umplu de nesaţul umed al ierbii".
Secvenţa // pune cîteva probleme de interpretare. Poezia se concentrează în jurul procesului scriiturii. Poetul pune în scenă dialogul conflictual dintre două euri: eul empiric si eul poetic al autorului. Nu mai putem vorbi de o influenţă futuristă. Subiectivitatea se opune simetric morţii eului în literatură, iar în acest sens futurismul nu a făcut concesii. Intimismul este totuşi o trăsătură esenţială a modernismului poetic. In acelaşi timp, versurile ilustrează la modul literal trecerea biografiei poetului în propria literatură, biografismul urmînd să devină peste cîteva decenii una dintre temele esenţiale ale postmodernismului: „iată-mă dinaintea ta cine eşti cine sunt / care din noi doi 1-a zămislit pe celălalt / te chiamă ilarie voronca şi ai 23 de ani / şi alţii au avut vîrsta asta înaintea ta / aveau nume mai sonore şi jucau ca mingi cerurile". Am putea vorbi de reminiscenţe futuriste în cazul a două definiţii date poeziei, care conduc la ideea disponibilităţii asociative şi a libertăţii absolute a cuvintelor: „fiecare cuvînt aduce un anotimp un climat" şi „mă sbat vreau să scap din cuşca cuvintelor".
Idealul sportsmanului, ideal de forţa şi virilitate, model existenţial futurist apreciat şi de Voronca, apare ilustrat în diverse secvenţe: iată în prima o descriere în mişcare a portretului unui boxeur: „îmi place răcoarea lucioasă a sălilor de gimnastică / prin ferestrele ca gheţari înalte aerul îşi întinde gîtul / muşchii se desfac ca rădăcini sub piele / respiraţia boxeurului regulată îmi aminteşte / sgomotul fabricii de cherestea în lemnul după amiezii la soveja". Poetul insistă asupra detaliilor corporale şi a contorsiunilor la care se supune trupul sportivului în timpul exerciţiilor: „pîntecele se dilată isbucnesc ca lăcuste / salturile descriu în aer frontiere steaguri / alunecă stea căzătoare trapezul".
în secvenţa *13* poetul propune portretul unui alt sportiv, surprins în toată splendoarea forţei şi eleganţei lui: tenismanul. Descrierea alternează cu redarea succesiunii imaginilor în mişcare, în acord cu tehnica futuristă


# 1


din pictură: „ca lopeţi braţele taie apa zărilor le frămîntă" sau „trupul face unde şi chemările sunt umede". Lumea acrobaţilor de circ intră în pagină într-un colaj de imagini culese din mai multe medii şi imortalizate de privirea *poetului-picaro,* în secvenţa a *16-2..* Primul vers şi ultimul conţin, chiar detaşate de rest, ideea poetică: „la fotograf încremenesc gesturile surîsurile /.../ veţi vedea domnilor spectacolul cel mai extraordinar". Poemul se constituie din secvenţe simultane, aşa cum este structurat şi spaţiul arenei, unde se pot performa în acelaşi timp numere diferite.
In penultima secvenţă protagonist este un înotător care stabileşte cu apa un contact aproape senzual-erotic:

„fruntea / sărută buzele apelor în rugăciune", „pieptul se desfată în aerul umed şi albă / catifeaua valului te mîngîie te împarte". Versurile indică o capacitate perceptivă ieşită din comun şi o atracţie irezistibilă spre oazele de natură.
Ultimul grupaj al ciclului dezvăluie metoda utilizată pentru a arhiva toate aceste imagini, care nu este alta decît înregistrarea vizuală. într-o comparaţie, poetul experimentează alături de metoda amintită şi înregistrarea cu ajutorul unui disc de fonograf: „cînd ochiul ca un disc de fonograf înregistrează". „Subiectul" în cauză este Parisul cu locurile lui celebre. Voronca introduce şi o invocaţie către metropola tentaculară în termenii revoltei din sloganurile de tip futurist: „paris m-am împărtăşit din cuminecătura ta / am incendiat muzeele tale am sfîşiat carnea statuilor". Poetul mărturiseşte intertextual că aici a scris primele rînduri din *Ulise,* din care reia versurile de început, prelungind astfel poemul la nesfîrşit: „în jardin des plantes am limpezit metalul nervilor / am văzut urşii albi prinzînd bucăţelele de pâine ca peştişorii / şi am scris începutul poemului ulise / îţi închin un imn ţie veac al mediocrităţii". Poemul se încheie cu cîteva versuri care reiau elementele de atracţie din capitala franceză a acelor vremuri: „braţele noastre nu mai sîngeră păduri sălbatice / singuri ne închidem în mucegaiul birourilor / dar cum iubesc tristeţea bucuria cetăţii / brutăresele mari cît stoguri de fin şi vînzătoarele de banane / cum rid cu dinţi fosforescenţi reclamele / pe coala tăcerii timbrul inimii se desenează / paris ulei sfînt pentru încheietura gîndului / oscilează pe harta apusului ca un transatlantic".

în concluzie, putem spune că desprinderea de etapa iconoclastă nu este depăşită în momentul elaborării acestui volum, convingere întărită şi de faptul că *Ulise* ca şi următorul ciclu, *Colomba* (1927), au fost scrise în perioada colaborării poetului la revista *Integral.* Persistă încă entuziasmul poetului pentru poeticile senzaţiilor, simpatia pentru noul ideal uman al sportsmanului şi pentru citadinismul frenetic, aspecte care făceau obiectul unui adevărat cult în optica futuristă. în plan formal, poetul cultivă cu consecvenţă lipsa punctuaţiei, abundenţa nominală, asocierea de cuvinte insolite, împrumutate din domeniul tehnologic, viziunea caleidoscopică.
Ce indicii poate oferi volumul *Colomba* la o relectură în cheie futuristă, avînd în vedere că placheta a fost scrisă ca şi *Ulise* în perioada pasiunii iconoclaste din vremea colaborării la *Integral* şi publicat cu un an înaintea cărţii amintite?
*Colomba* apare la Bucureşti, la aceeaşi Imprimerie „Union", în 1927, cu o copertă realizată de Sonia Delaunay şi ilustrată cu două portrete de Robert Delaunay[86]. Apar în revista *Integral,* în numărul dublu 13-14 din iunie-iulie 1927, versurile secvenţelor *3* şi *4* ale versiunii definitive, pe două pagini alăturate, dar ordinea strofică nu se păstrează identică cu cea din volum şi nu corespunde nici aceleia din manuscrisul în care s-au găsit aceste versuri[87].
în linii generale, volumul *Colomba,* poem în cinci secvenţe, introduce cititorul într-o atmosferă de metamorfoze sărbătoreşti ale lumii, mediate de iubire. Cuvintele transgresează limitele asocierilor obişnuite căutînd vecinătăţi neobişnuite. Tehnica simultaneistă imprimă şi în acest volum un dinamism intens imaginilor. Au intervenit însă schimbări importante în poetica autorului, pornind de la reconsiderarea atitudinii sale mai vechi faţă de suprarealism. Poetul renunţă la impersonalitatea iniţială în favoarea reintroducerii subiectivităţii în discursul liric, demers paralel cu poziţia teoretică exprimată în revista *unu.* Lexicul însuşi se modifică, putem vorbi de acum de „alunecarea într-o cale lactee de imagini", de „succesiunea de hazarduri". Planurile interferează, punctele nodale se multiplică, fiecare imagine devine un centru iradiant, întreţinînd un dinamism perpetuu al imaginarului poetic, prin propagări continue în prelungiri secunde, similare undelor de cîmp magnetic. înlănţuirea de ima-





gini se realizează după modelul *deschiderii în evantai.* Poezia ascultă de un ritm esenţial centrifug.
Ion Pop propune o apropiere a tehnicii poetice din acest ciclu de „imaginaţia discontinuă a futuriştilor" şi de orfism - ca variantă a cubismului - unui Robert Delaunay"[88]. Criticul se referă probabil la *lirismul multiliniar* şi *la imaginaţia fără fire conducătoare.*
Ov. S. Crohmălniceanu enumera cîteva trăsături ale ciclului, surprinse cu fineţe într-o caracterizare sintetică: „întregul univers participă la această amplă declaraţie amoroasă: regnurile se amestecă, sentimentele capătă însuşiri fizice, distanţele dispar şi formele trec unele într-altele cu o uşurinţă fantastică. Dragostea devine o formă de reasimilare a naturii şi lucrurilor printr-un asociaţionism frenetic"[89]. Aduc alte cîteva exemplificări, pornind de la senzitivismul dezinhibat din aceste versuri, în care se manifestă mai difuz o influenţă a teoriei futuriste a senzaţiilor, proiectată însă pe un fundal oniric, de inspiraţie suprarealistă. Exaltarea iubirii nu este nici ea o temă

futuristă, din contră. în ansamblul operei, *Colombo* îşi găseşte pandantul în volumul din 1931, *Incantaţii,* într-un moment în care fantezia asociativă depăşise stadiul actual al metamorfozelor.
In motto-ul „l'axe du monde passe par tes hanches" („axa lumii trece prin şoldurile tale"), vers aparţinînd colegului şi prietenului B. Fondane, dragostea fizică se identifică cu centrul sacru al lumii, reprezentînd una dintre posibilităţile de a-1 atinge. Primul grupaj de versuri propune un portret al iubitei. Uarie Voronca este primul poet avangardist care liberalizează discursul amoros, inaugurînd registre necunoscute pînă atunci în poezia noastră. Descoperim reacţiile unei senzualităţi la pîndă sau pîndite de o privire avidă: „pleoapa mea de tine se umple ca o ceaşcă / şi opreşti în respirare tălăngile-n declin". Şi aici ochiul este organul care receptează cel mai acut stimuli senzitivi. Poetul schiţează liniile portretului iubitei încadrîndu-le într-un tablou abstract, care face posibilă stabilirea legăturii cu tehnica imaginaţiei discontinue a futuriştilor: „trup cu-arături cu-ntoarceri cu umăru-n fîntînă / şi tîmpla încuiată cîntec topit în os / pupilă ce se-nchide pe gleznă ca o mînă / sufletul tău în palme izvor feruginos".
In al doilea grupaj, portretul se particularizează, fiecare element corporal este celebrat pentru o perfecţiune proprie. Fiinţa materială a iubitei


constituie un obiect de cult: glezna, glasul, surîsul, genunchiul. Poetul sedus retine aceste imagini într-un colaj fotografic, fiecare componentă revenind în memorie la impulsul unei amintiri sau de un alt stimul subiectiv. Imnul devine în acest caz forma lirică adecvată pentru a celebra un eveniment cosmic: iubirea, „cînd sufletele-n sare se-unesc ca două linii". Dar ultima unire, cea absolută în viziunea poetului, este contopirea privirilor: „ne întregim privirea pe-o targa de azur".
Mai departe, poetul îşi propune să fixeze cu ajutorul unui suport textual-scriptural (viza de paşaport) imaginile-colaj din portretului iubitei. Colecţionarul de imagini recurge apoi la un instrument vizual — ocheanul —, care măreşte sau apropie imaginea, o face intimă, cu alte cuvinte. Alte două recipiente în care se pot conserva imagini sînt vitrina şi galeria, de data aceasta spaţii destinate etalării, admirării obiectelor. Uneori, toate aceste spatii ale captării şi conservării amintirii iubitei apar grupate într-o singură strofă: „te scrii în amintire şi-n sînge ca o viză / de paşaport, cu obrazul şi umăru-n ochean / sub pielea în vitrina şi-n galerii deschisă / cu flautu-n privire îmi dărui un ocean". Iată din nou resuscitate poetica imaginii şi a privirii suprapunînsu-se cu poetica iubirii. Asistăm la o dispersie a mozaicului care compune imaginiea iubitei în elementele cosmice, aceasta apărînd identificată unei zeiţe a naturii ale cărei gesturi sînt redimensionate la nivel macrocosmic. Se reia impresia de miraculoasă deschidere a cuplului spre totalitatea cosmică, poetul interpretînd rolul unui performer de vechi rituri ale fertilităţii: „mă răscoleşti ca-n arie treci degetul prin creştet / mă-mprejmuieşti mă treieri mă-nchizi ca un hectar / te-nalţi precum o stivă în aerul prea veşted / pe marginea făpturii mele ca un pescar".
Poezia următoare proiectează din nou pe chipul adoratei imaginea unei zeităţi a vegetaţiei. De data aceasta, în jurul cuplului se improvizează o serbare fastuoasă a naturii: „rochie de apă somnul", „cristalele de aer stau limpezi în ospăţuri / paharele-n dantelă cu chei de buruieni". Poezia ar putea fi introdusă într-o antologie a celor mai actuale viziuni din lirica românească de dragoste: „dar noaptea-ţi limpezeşte pe frunte abanosul / pe pîntecu-ţi terasă cu plante reci mă plimb". Cu toate că se comunică un sentiment fizic de ardere paroxistic-erotică, există o intenţie la fel de pu-


# 1



ternică de sublimare a ipostazelor. Scenografiile cadrelor se reduc la mişcări uşoare, la plutiri aproape aeriene.
Ce noutăţi aduc volumele următoare din unghiul de lectură futurist? In primul rînd, trebuie să precizez că aceste volume ulterioare depăşesc cronologic perioada colaborărilor poetului la revistele constructiviste şi se plasează în zona de influenţă din ce în ce mai consistentă a suprarealis-mului, promovat în forme incipiente la revista *unu,* în preajma grupului avangardist unde şi-a continuat Voronca activitatea publicistică. Această nouă orientare marchează în mod decisiv ultimele cicluri de versuri ale poetului. Cu fiecare nou volum influenţele futuriste şi constructiviste se reduc tot mai mult. Obsesia privirii, facultatea senzitivă privilegiată în poezia lui Ilarie Voronca, îşi trimite reverberaţiile pînă în ultimele versuri scrise în România. Să urmăm, deci, firul acestor influenţe futuriste tîrzii, uneori incerte, alteori mult modificate faţă de primele volume, în funcţie de ordinea cronologică a publicării cărţilor.
Pregătirea apariţiei volumului *Plante şi animale. Terase* este anunţată în revista *unu,* în numărul 8: *„Plante si animak* — Ilarie Voronca, un volum de poeme inedite, va apare în primăvara 1929". In numărul următor se anunţa deja că volumul a fost editat[90]. Cartea era ilustrată cu desene realizate de sculptorul Constantin Brâncuşi. Titlul compus numeşte cele două secţiuni din sumarul cărţii. O parte dintre texte apar în revista *unu,* pe parcursul

anului 1928, iar patru dintre ele datează încă din vremea *Integralului,* unde au şi apărut: *Cotnar,* se publică cu titlul schimbat, *Paralel,* iar *Hotar* cu titlul *Fontainebleau,* în numărul IO[91], *Golf* apare în numărul 5, cu tidul *St. Nai^aire*[92], *Doamnei Una Pascal,* în fine, în numărul 12, reintitulat *Juan Les Pins*[03].
Tematica acestui volum marchează o continuitate faţă de *Colomba* în linia regăsirii naturii elementare. Elogiul cosmosului ia forma unor puneri în scenă orbitoare şi luxuriante, pline de frenezie şi culoare. Un bal vegetal înfăţişează momentele primordiale ale genezei. într-o atmosferă de senzualitate exuberantă, plante şi animale fantastice participă la o imensă paradă sub privirea voit ingenuă a poetului-spectator. Tenta infantilă a desenelor lui Brâncuşi care ilustrează prima ediţie (1929), tipărită numai în 18 exemplare, pare a sugera că viziunile fantastice ale poetului ar putea fi reale. Reminiscenţele futuriste pot fi căutate tot în izbucnirile impetuoase ale senzaţiilor însă, acestea devin amănunte de fundal, într-un decor al metamorfozelor şi contopirilor materiei, asistate de perechea

îndrăgostită, de acum omniprezentă în versurile poetului Toate aceste componente trimit la o poetică suprarealistă în curs de consolidare. Toate cele trei motto-uri ale volumului fac referiri la lumi vegetale şi la o faună paradisiacă, fragmentul din San Francesco D'Assisi fiind chiar o „laudatio" dedicată Pămîntului-Mamă, forţa cosmică generatoare din univers. Tidul primei poezii, *Păuni culorile năvălesc în priviri,* trimite la poetica privirii, motivul care migrează de la un volum la altul, stabilind legături între toate secţiunile, ciclurile şi etapele poeziei lui Voronca. Titlul citat sugerează o perspectivă vizuală caleidoscopică. Poetul invită la o călătorie pe o insulă invadată de prospeţime naturală, care stimulează fiinţa senzitivă a celui pornit în aventura descoperirii ei. Este o lume tainică, inconştientă, cufundată în sine şi un spaţiu protector, în care cuplul anonim cunoaşte o intimitate miraculoasă.
*Balul coralilor* mută sărbătoarea, cu fast ceremonios, în medii acvatice. Poetul surprinde momentul de abandonare a faunei marine într-un elan vital dionisiac, aşteaptînd primul semnal al începutului serbării. Imaginea balului apare concentrată în versul: „vietăţile sunt atîtea funde în părul apelor". Strălucirea se propagă în rubine, curcubee, violoncele, aur, catifea, iar „uneori balul coralilor în argint se deschide" şi peştii sînt „fosforescenţi ca afişe luminoase". Apar deja metomorfoze şi contopiri între regnuri, care trimit indubitabil la sugestiile poeticii suprarealiste. In poezia *Cîte statui tulpina ta apleacă* VA se deschide un adevărat album de plante.
Poezia din acest volum nu mai are nimic extravagant la nivel formal, sintaxa este perfect coerentă, semnificatul nu pune mari probleme de decodare. Lexicul excelează prin latura de livresc.
In poemul *Golf,* din ciclul *Terase,* schimbarea manierei de a nota impresii este considerabilă. Poemul fusese publicat în 1925 în *Integral,* încît putem considera că aparţine primei vîrste poetice parcurse de autor. Aceasta se poate constata la nivelul lexicului, infuzat de energetism şi tehnicism, de construcţii teribiliste („arc voltaic surîsul", „tîmplele au sunat ca trotuar"). Revine procedeul atît de drag lui Voronca de a utiliza anumiţi termeni, mereu aceiaşi, care sugerează trecerea imaginii imprimate pe retină în corespondenţi textual-tipografici: „panoplie în amurg, plajă", „stăm lipiţi ca două timbre inaugurale". Notaţia este din nou caleidoscopică. Ultimele


sintagme citate conduc la ideea de imagine arhivată, deja clasată, aceasta fiind pasiunea principală a poetului-colecţionar.
In acelaşi an cu *Plante p animale* i se publică lui Voronca şi volumul *Brăţara nopţilor.* Cartea se tipăreşte la Bucureşti, la „Tipografia Capitalei", conţinînd ilustraţii de Victor Brauner[94]. Diverse fragmente au fost publicate în cursul anului 1929, în revistele *unu* şi *XX-literatură contemporană* (revistă ieşeană de avangardă).
Ion Pop numeşte acest volum „un *Ulise* nocturn" pentru a avertiza pătrunderea masivă a toposurilor suprarealiste precum somnul şi visul, alături de toposuri ale diurnului: metropola modernă cu... tipografii şi biblioteci şi schimbarea imaginarului diurn cu unul nocturn[95]. Mai mult decît decoruri maşiniste, care sînt în acest moment aproape absente, recuperăm cîteva arte poetice transcriind la modul propriu etapele creării poemului, în metatexte sau *performance-uii* literare. Gustul manierist al imagismului e o dominantă a stilului în etapa consolidată de aceast volum.
Există şi aici o imensă voinţă de deschidere spre totalitatea dinamică a universului, aflat într-o inepuizabilă metamorfoză. Un decorativism baroc înlocuieşte vechea „expresie plastică, strictă şi rapidă a aparatelor Morse" cu o gamă de comparaţii, metafore, metonimii. Elanurile umanitariste anunţă poezia anilor următori.
In prima poezie a ciclului — *[în ochii noştri apele cresc]* — recunoaştem mai multe ipostaze ale poeticii privirii, deşi nota dominantă o dau „caleştile" şi „promontoriile somnului". Privirea este o instanţă supraindividuală, un martor impersonal al tuturor evenimentelor: „Zilele cresc în pupilă podgorii, lebede". într-un alt text asistăm la începutul opacizării privirii. Noaptea intervine în această metamorfoză, desfăşurînd „pînze" şi presărînd „nisip" în privire, care împiedică instaurarea transparenţei totale, comunicarea cu diurnul, favorizînd, în schimb, deschiderea unor zone de percepţie interioară: „Prin nisipul ochiului pînze trec ca pe ecranul mărilor". Privirea încetează a mai fi permeabilă. Aşa cum teoretiza autorul în eseuri şi în prozele poetice, *vederea* glisează în *viziune.*

Citind opera în întregime, observăm că Ilarie Voronca indică parcursul întregului proces al producerii literaturii, de la stadiul pur conceptual, cel în care se stabilesc principiile poeziei, pînă la stadiul realizării propriu-zise a actului poetic şi în fine, la trecerea lui în produs tipografic. Din 

această ultimă perspectivă, poezia *Acum în tipografii..*^ înregistrează pas cu pas naşterea obiectului carte în tipografie: „în coamele lor manuscrisele au împletit bucle / Şi literele aruncă lumini ca brăţările dansatoarei / Agită teancul de hîrtii ca tot atîtea mîini pe peronul despărţirii / Ţîşnesc semnale asemeni contrabandiştilor din tufişuri / Se împletesc serpentinele de culori şi de imagini / Se desface o cortină peste balul inscripţiilor, cernea-la". Acesta e balul balurilor din poezia lui Voronca: *balul literelor.* Tema poate fi pusă în relaţie cu experimentele poetice de literatură spaţială şi tipografică din vremea pictopoeziei de la *75 H. P.*

Tot în seria artelor poetice, recurente în economia volumului de faţă, includem şi ilustrarea problemei receptării din textul *[Ca o mină osoasă...*]: „(Şi totuşi tu cititorule îngîmfat ai voi înţelesul poemului) / Un poem ca atîtea alte stele ca atîtea alte plante / Dar nu simţi cum izbucneşte din ţesuturile mele o flacără / Nu simţi cum armăsari năzdrăvani gîndurile imaginile mănîncă jăratec / Sîngele meu ca o lance izbeşte lespezile cerului / Deschidă-se mormintele şi iasă fiul omului / Pumnii mei zguduie temeliile soarelui / Temeliile nopţilor / Şi ca Prîzlea cu cuţitul insomniei sub bărbie aştept / venirea pasărei măiastre". Ilarie Voronca nu recomandă căutarea „înţelesului", „sensului" poeziei; ceea ce îi pare relevant de exprimat e tensiunea mişcării constructiv-destructive a actului poetic, tinzînd să se constituie într-o realitate de sine stătătoare.

Tehnica simultaneistă este încă prezentă în *Brăţara nopţilor,* schimbările unghiurilor de vedere iau ca pretext cîte un element dintr-un vers care este antrenat în reţele imagistice proliferante. Acesta reprezintă un indiciu că apropierea de dicteul automat suprarealist este mai evidentă ca oricînd. Pentru un singur termen poetul construieşte metafore multiple, dispuse în simetrii, paralelisme sintactice, alcătuind contexte extrem de elaborate, care provoacă încetinirea ritmului poemelor.

Privirea spre exterior se opacizează complet: „Visurile încremenesc ca stalactite în peşterile ochiului" (Secvenţa *XXIII).* Una dintre ultimele poezii ale ciclului - *XXIX* - conţine posibile reminiscenţe futuriste târzii, concentrîndu-se încă odată asupra lumii circului. Poetul regăseşte pentru o clipă atmosfera dinamică din vremea primelor poeme constructiviste: „Echilibristul urcă pe o scară de priviri pînă la trapezul lunei / Şi capetele se aruncă în sus ca pălăriile oferite matadorului. / Nopţile circului sunt


brăzdate de limbile proiectoarelor / Şi-n fîşia de raze e sîngele luminos al acrobatului / E chimirul care sună monezile peştilor în întunecimile de ape / E pavăza transparentă a saltului / Pe-un trup ce se-nconvoaie ca arcul de aramă".

Poezia din volumul *Brăţara nopţilor* tinde spre sfîrşitul ciclului spre static. Nu mai este străbătută de fervori irezistibile, ci devine gravă. Nonconformismul dispare aproape complet.

Firul roşu al poeticii privirii trece şi prin volumul următor, *Zodiac,* publicat la Editura „Unu", în 1930, cu copertă şi un desen de M. H. Maxy[96]. Cartea conţine 24 de secvenţe numerotate analog ca-n volumul anterior cu cifre arabe. Cîteva poeme au apărut în revista *unu,* în cursul anului 1930 şi începutul anului următor. înainte de a prezenta ipostazele privirii în acest nou volum, notăm cîteva opinii critice exprimate la apariţia volumului, citate în micul dosar de receptare inclus în ediţia critică, îngrijită de Ion Pop.

Lucian Boz publică în 1930 o recenzie la acest volum în care face o remarcă interesantă, privitoare la absenţa dinamismului din noua poezie publicată: „Nu este desfăşurare în adîncime, ci în suprafaţă. Ceea ce descrie nu este o acţiune, un extaz, ci numai privirea prin mai multe ocheane, unghiuri, perspective şi simţuri ale aceluiaşi sentiment şi peisaj"[97]. Este o observaţie pertinentă pentru toată poezia din perioada constructi-vistă a poetului.

Şerban Cioculescu remarcă odată cu tipărirea acestor versuri un proces de clasicizare formală a liricii poetului: „Forma către care a evoluat, în sfîrşit poetul, e versul precis conturat, cu simpla alternare a alexandrinului specific românesc, de patrusprezece silabe, a cărui mijire am salutat-o în articolul din 1929, cu versul învecinat precedentului, dar nefixat încă în tiparul alexandrin"[98].

în fine, o opinie surprinzătoare, formulată într-un articol al lui Alexandru Talex, publicat tot în 1931, care identifică în acest volum neaşteptată actualizare a formulei poetice a pictopoeziei: „Poezia *v* Voronca este o cavalcadă de imagini, poezia în care poetul pictează cu imaginea starea sa sufletească, aidoma pictorului. E pictopoezia"[99]. Criticul


se referă poate şi la faptul că Voronca introduce din nou în poezie prospeţimea peisajului natural, pe care are tendinţa să-1 autohtonizeze.

Revin la avatarurile poeticii privirii, cu ecourile ei energetiste inspirate de o ipotetică influenţă futuristă. Chiar motto-ul volumului, un fragment din *Apocalipsul, 4, 6,* 7, este ales poate pentru că se referă la capacităţile vizuale hiperbolice a patru fiinţe fantastice, investite cu rol de simboluri biblice esenţiale: „Şi înaintea tronului: ca o mare de sticlă, asemenea cu cristalul. Iar în mijlocul tronului şi împrejurul scaunului: patru fiinţe, pline de ochi, dinainte şi dinapoi. Şi fiinţa cea dintîi era asemenea leului, a doua fiinţă : asemenea viţelului, a treia fiinţă

avea faţa ca de om, iar a patra fiinţă era asemenea vulturului care zboară". Poetul s-ar dori, probabil, proiectat într-una dintre aceste fiinţe atotvăzătoare. Poate că nu este o simplă coincidenţă cu obsesia modelatoare a poetului pentru ipostazele privirii faptul că în numărul 3, din revista *Punct,* a apărut pe prima pagină portretul poetului realizat de Victor Brauner. Pictorul a preferat să-i deseneze lui Voronca un ochi mărit, amănunt care iese în evidenţă. Alături, Brauner, coautorul pictopoeziei, a trecut şi sigla *75 H. P.,* ce trimite astfel la punctul iniţial al poeticii privirii.

Revenind la volumul *Zodiac,* semnalez mai întîi unul dintre simptomele recurente ale poeticii privirii, relaţia dintre imaginea văzută şi redarea ei textual-tipografică. „Foaia de calendar" şi, în mod special, albumul sînt astfel de substitute: „Şi într-o adiere de vînt trec oraşele Africei, / Ca foile calendarului ucis de o mişcare neprevăzută a pupilei" (Secvenţa *I);* sau versul: „Pe lacul păstrînd buclele şi luceferii ca un album din trecut" (Secvenţa *V).* Alteori, avem de-a face cu o multitudine de suprafeţe reflectătoare, creînd un puternic efect baroc. Modul în care se combină elementele imaginii trimite la o revizitare a teoriilor manieriste despre *ingegno,* şi despre celebrele *concetti:* „O ploaie ca o fereastră deschisă înspre ograda cu păuni" (Secvenţa *IV).* Iată şi revenirea în acest context a acelei *metaphore fillee,* specifică stilisticii manieriste. Din nou se creează efectul de dedublare a imaginilor, contribuind la apariţia unui joc de oglinzi: „Şi-o adiere cîntă în polen şi-n pupilă, / Brăţările stelelor au căzut în ochiul o fîntînă". Imaginea este mai puţin dinamică şi mai mult ornamentală (Secvenţa *V).* Privirea nu se limitează numai la a înregistra, ci aspiră să devină un mediu conţinător: „Cu peisajul păstrat în ochi ca





într-o sticlă" (Secvenţa *XVI).* Şi reciproc, privirea se dispersează în diferite componente ale ambientului înconjurător: „Să-ţi recunoşti privirea în funda unei pietre / In colţul de mioracol din şipot, din cristale / In aerul albastru oprit în helicopteră, / In peştele răsucit în dîra de glicerina a stelei" (Secvenţa *XVII).*

Discursul despre potenţialităţile privirii face aluzie şi la o privire din înalt, de unde fiinţa atinge unitatea absolută a contrariilor: „In albastrul etern privit printr-o lentilă de luceafăr". Se sugerează existenţa unei regiuni depărtate a esenţelor, unde ochiul are rolul de a revela adevăruri misterioase: „Dar mai departe de ultimele reflexe ale zborului / Mai departe decît nebuloasele viitoarelor lumi / Mai departe decît lacurile răsuflării în care greşelile şi izbînzile noastre / Se unesc într-o ninsoare impalpabilă / Ochiul desluşeşte o balanţă şi în talgere se cumpănesc incendiile minţii / Ochiul mărit de groază trece ca un cerc de foc prin ospeţele somptuoase, / Ochiul ca un proiector luminează cele mai mici ascunzişuri ale desfrîului / Ochiul rupe de pe piept carnea ca pe o medalie nemeritată" (Secvenţa *X).* Surprindem astfel un ochi omniscient şi ubicuu, care are acces la Tot. Glisăm spre suprarealismul cu viziuni pluriperspectivice, atotcuprinzătoare, rod al imaginarului aflat în stare de continuă productivitate. Deja din secvenţa *VI* ochiul devine pentru poet un instrument al visului: „Şi vezi cum prin pupilă ca printr-o sală de arme trece visul".

Din această perspectivă, tema volumului se conturează ca relaţie deschisă între univers şi trecerea lui în poem, cu recurenta pendulare între real şi imaginar, între privire şi viziune.

In volumul următor, *Incantaţii,* elementele care ar ţine de o poetică a privirii, de „tradiţie" futuristă, sînt vizibil mai reduse în comparaţie cu cele din volumul anterior, proiectate pe un fundal hieratic, halucinatoriu, aşa încît devin greu de recunoscut ca atare. Volumul *Incantaţii,* ilustrat cu un portret inedit de Milita Pătraşcu, a apărut la Bucureşti, în 1931[100].

Volumul continuă linia barochismului metaforic. Exuberanţa asocierilor este alimentată de magia transfiguratoare a iubirii, temă care reia atmosfera de „miracol" din *Colomba.* Aşa cum constată toţi criticii care au întîmpinat apariţia cărţii, poetul traversează un proces de clasicizare a stilului, început deja din volumele anterioare. Incantaţia este forma care se adaptează perfect sentimentului de exaltare a imaginaţiei, aflată într-o con-





1

tinuă stare jubilatorie. Criticii interbelici au remarcat revenirea poetului la versul tradiţional, fenomen pe care l-au legat de destrămarea doctrinelor avangardei. Apare în versurile poetului un element nou: interesul pentru muzicalitatea frazei.

Reţin o singură opinie critică, emisă de Pompiliu Constantinescu, extrasă dintr-o cronică publicată în 1932, în revista *Vremea,* care are meritul de a sintetiza particularităţile de stil din noile versuri: „D. Voronca este egal cu sine însuşi; acelaşi delir cosmic constituie atmosfera dominantă a universului său poetic, brăzdat de o ploaie uluitoare de stele, ca o abuzivă feerie în haos. In *Incantaţii* circulă un elan erotic, cu înalte tonuri de odă; strofa

închide singură un poem, iar în excesul de imagini te poţi opri ca în oaze succesive"[101].
Privirea îşi păstrează miraculoasa calitate de a reflecta imagini caeidoscopice şi multiforme: „In pupilă-i păunul" (Secvenţa *III).* Este o imagine programatic barocă. Graţie capacităţii supranaturale a ochiului se produc adevărate mutaţii cosmice: „Mult mai tîrziu privirea rotea priviri înalte". Aceeaşi putere magică o au şi cuvintele: „îmi amintesc: cuvinte ca focuri pe o comoară" (Secvenţa *V).*
Asistăm inevitabil la o metamorfoză a vederii. Ochiul îşi pierde duritatea de diamant, se fluidizează: „Şi aerul se umple de tine ca ochiul cerbului de izvoare" (Secvenţa *III).* Aceasta este starea dominantă a ochiului în *Incantaţii.* Un alt exemplu: „Vîntul care se-nchide în ochiul atît de ud / Ocean care te cheamă, ezită în meduze" (Secvenţa *V)* sau „Sînt munţii ca burdufuri de linişte, mai pline / Cînd ochiul tău inundă priveliştea şi faţa" (Secvenţa *X).*
Se poate vorbi despre o contopire şi o comunicare a cuplului dincolo de corporalitate, care are loc tocmai la nivelul ochiului: „Şi cupă, îmi plec ochiul spre ochiul tău: izvorul / Pe care-n febră noaptea lăuntrică îl cere" (Secvenţa *VIII).* Consistenţa aceasta lichidă conduce la ideea substanţei primordiale, fiind — deci — un element al imaginarului nocturn, în esenţă suprarealist.
In afara noilor date poetice introduse în discursul liric, acest volum a marcat în biografia autorului un moment de cotitură, cu consecinţe majore în evoluţia raporturilor lui Uarie Voronca cu grupul din jurul revistei *unu.* In noiembrie 1931, poetul este constrîns să rupă legăturile cu vechii săi prieteni, în urma unor conflicte alimentate de diverse motive, dar ca-


re, dacă privim în urmă obiectiv, nu erau de aşa natură încît să ducă la excluderea lui Voronca din grup. Din memoriile lui Saşa Pană, *Născut în '02*[W2] sau din *Jurnal de copilărie şi adolescenţi*[1] al lui Geo Bogza, colaborator al revistei *unu,* rezultă că încă din primăvara lui 1931 apăruseră nemulţumiri ale poetului privind calitatea şi orientarea revistei. In timp ce Claude Semeţ, Stephan Roii şi M. H. Maxy doreau să adopte o atitudine mai radicală, „Voronca, avînd o slujbă oficială (la Direcţia Presei de pe lîngă Consiliul de Miniştri), devine mai puţin intransigent", notează Geo Bogza. Gruparea dezaproba ferm dorinţa poetului de a fi primit în Societatea Scriitorilor Români. Gheorghe Dinu (Stephan Roii) scrie un articol violent polemic în numărul 40 al revistei *unu,* din octombrie 1931, *Şacalul acestei colibri,* în care demersul lui Voronca este considerat cu sarcasm drept o încercare de a se înscrie „membru în societatea producătorilor de mere, cu drept de vot şi bust în grădina Ateneului". Prestigioasa Editură Cultura Naţională, unde Voronca publicase volumul *Incantaţii* este pentru Stephan Roii o „editură ghiftuită şi mercenari". Acelaşi coleg şi fost prieten recenza volumul recent apărut într-un articol ironic cu tidul *„Incantaţii. Poeme de Ion Pillat şi Ilarie Voronca,* unde ataca şi mai incisiv poezia lui Voronca, etichetînd-o ca: „scoasă din cutia de pălării a bunicii"[104]. Entuziasmul cu care Stephan Roii întîmpinase publicarea în acelaşi an a volumului *Invitaţie la bal* se transformă acum în învinuire făţişă. I se imputa lui Voronca atitudinea de căutare a succesului cu orice preţ, gest socotit impardonabil pentru un reprezentant al avangardei. Critica acestei opţiuni se substituie comentariului operei, discreditată în mod injust şi inacceptabil. Din text se subînţelege faptul că era incriminat în primul rînd ceea ce St. Roii numea „compromisul" cu „oficialitatea", şi nu atît valoarea cărţii, deşi nici acesta nu este scutită de critici maliţioase, în esenţă nefondate. Dar conflictul nu se opreşte aici. Proporţiile lui incredibile ies la iveală abia din corespondenţa pe această temă purtată între membrii avangardei româneşti, dintre care s-a publicat o parte abia în 1998, în volumul *Iubite Fondane - Scrisori inedite*[105], avîndu-i ca protagonişti pe F. Brunea-Fox, Ion Călugăru, Ion Minulescu, Saşa Pană, Stephan Roii şi Ilarie Voronca. Documentele originale sînt facsimilate în volum.


Dintre toate reacţiile colegilor, cea mai caustică a fost cea a lui Stephan Roii, de un cinism greu de bănuit la un fost bun prieten, cum fusese acesta pentru Ilarie Voronca. Citez un fragment dintr-o scrisoare a lui Roii, datată, Bucureşti, 2 mai 1931 şi expediată lui B. Fondane, stabilit la Paris, care publicase la scurt timp după Voronca, un volum omonim, *Ulise.* Acesta a fost un alt pretext de acuze la adresa lui Voronca. Roii îşi exprimă în termeni tranşanţi desconsiderarea faţa de volumul *Incantaţii.* Motivele iritării erau cele care vor fi invocate şi în momentul rupturii lui Voronca de grupul *unu,* ce tocmai avea să urmeze, însă judecăţile se amestecă şi atunci, pe fondul unei aversiuni furibunde împotriva fostului prieten: „în sentimentele mele Voronca s-a cicatrizat. [...] A încercat să se împace cu Saşa, nu i-a spus lui Brunea, care-1 întrebase de tine, ce s-a petrecut etc. etc. tac ca să nu mai insist asupra unui lucru închis, asupra unui prieten bolnav împotriva căruia nu am decît mila şi oblojeala paşilor de pîslă. Cartea ta mai substanţială, mai umană, mai iluminată, răsună mai mult în mine azi, decît escarpenii cu scîrţ din *Ulise,* Voronca, care a rămas undeva într-o expediţie. Nici măcar mirosul de bucătărie, pîrlit din nou acum în traducerea franţuzească, n-a stat mult, ieşind prin ferestrele deschise ale Carpaţilor"[106].
Intr-o altă scrisoare a lui Roii către acelaşi B. Fondane, scrisă la diferenţă de doi ani de prima citată, în „primăvara, 1933", tonul este mult mai acid. Rîndurile fac din nou referire la scandalul Voronca nestins nici la acea dată: „Volumul tău nou, rîndurile tale, «Comoedia» mi-au adus pe rînd: primul bucurie, celelalte mi-au trezit o lacrimă. Pentru Voronca sentimentul meu din urmă a rămas numai milă. La început era şi puţină furie

împotriva unui prieten care-1 pierd. Un prieten e un fel de a spune. Voronca n-a fost şi nu va fi cred cu nimeni cîndva tovarăşul cinstit, prob, rupîndu-şi în două bucăţica. Dincolo de dumicatul lui, îţi oferea fărî-mitura fantasmagorică şi emfatică a pletoricei lui nesincerităţi"[107].
Este într-adevăr dificil de acceptat cum o simplă rivalitate poate aluneca în dispreţ şi chiar în negarea meritelor unui fost coleg de bătălii literare.
Citez în continuare dintr-o scrisoare nedatată, trimisă de Ilarie Voronca lui Brunea-Fox, în care poetul acuzat de a fi copiat tidul *Ulise* şi subiectul după B. Fundoianu (B. Fondane) se apără dezolat, perplex, dar


foarte decis. Voronca răspundea[108] la o a doua acuzaţie de imitare, după cea a lui Roii şi din text reiese că F. Brunea publicase „o notiţă", un articol polemic, probabil, pe această temă:
„Dragă Brunea,
Nedreptatea pe care mi-o faci în notiţa ta de ieri mi se pare aproape de necrezut. Ai fi putut (şi poţi încă, sunt alături de tine întru aceasta) să faci toate amabilităţile posibile la adresa lui Mieluşon. Dar aluzia atît de răutăcioasă la adresa mea era oare atît de necesară? Mă întreb mereu cu ce am meritat - de zece ani încoace, adică de când ne cunoaştem, ura ta? Să insinuezi în contra celei mai elementare realităţi că eu am luat titiul şi subiectul după Fundoianu.[...] De ce deci atîta răutate cînd în fond numai el e vinovatul şi - admiţînd că n-ar fi decît titlurile asemănătoare - eu tranşînd orice echivoc prin schimbarea titlului".
Demersurile celui mai important teoretician şi poet al avangardei româneşti de a căpăta o anumită recunoaştere oficială îi vexase pe ceilalţi prieteni, deşi toţi vor urma în anii următori acelaşi drum al consacrării. Evaluînd cu obiectivitate situaţia, nu se mai putea aduce acuzaţia de trădare a spiritului avangardist în acel moment cînd primul val al avangardei româneşti îşi pregătea retragerea de pe scena avangardelor istorice.
Să revenim la urmărirea datelor şi a metamorfozelor poeticii privirii în ultimele două volume ale lui Voronca, publicate în următorii doi ani.
Volumul *Petre Schlemihl* apare în 1932, la Bucureşti, „cu ilustraţii de Michonze, Victor Brauner şi S. Perahim". Cele 29 de poeme care alcătuiesc sumarul au fost publicate direct în volum[109]. Poezia se concentrează în jurul unei retorici a singurătăţii şi în acelaşi timp se deschide, anticipînd orientarea viitoarei opere de limbă franceză, printr-un discurs umanitarist, în care poetul încearcă identificarea destinului personal cu destinul colectiv al omenirii. Ochiul continuă să fie un agent participant la mari geneze: „dar ochiul e şoimul care pluteşte în aer / Pînă la locul unde se formează zilele" *(XXVII, Mai departe).* Privirea este aici o instanţă impersonală, omniscientă, care nu mai înregistrează spectacolul unei lumi feerice şi solare, ci priveşte inaccesibil, din înalt, manifestările universului mic. Cu greu mai pot fi reperate ipostaze ale privirii: „Şi prin


pupilele noastre ca prin rocile de calcar / se filtrează evenimente şi ape" *(X, Numele tău: Colombo).* Miracolul comuniunii cuplului depinde de calităţile privirii. Ochiul are de acum privilegiul vizionarismului creator, conţinut în imaginea stelei polare: „Nu-mi veţi retrage steaua polară din pleoapă" *(IX, Să înting la acest profil).* Intr-o definiţie a privirii, poetul vorbeşte la timpul trecut de universul pe care a reuşit să-1 arhiveze în pleoapă ca într-o „lanternă magică", prevestind agresarea şi distrugerea ei finală de către lume: „Şi tu, mulţime, neînduplecato: îmi vei putea spinteca ochiul / Ca pe o pipotă de pasăre /.../ Şi vei putea găsi înăuntru munţii şi ţările şi oceanele / Toate viziunile care s-au suprapus ca-ntr-o lanternă magică" *(XXII, Mulţime, tu).* De aceea, privirea din ultimul poem al ciclului devine agresivă, tăioasă, gata să sfîşie obiectele vederii: „Voi. Străluciţi sau păliţi ca lama de cuţit a ochiului meu" *(XXIX, Un bun rămas, o iertare).* Intervin teama şi plictiseala de a privi în exterior atîta vreme cît privirile din interior, imaginare, deci supra-reale sînt mult mai spectaculoase şi promit un univers paradisiac, infinit precum cel din *Ciubotele de şapte posti:* „Şi poemele sînt ciubote de şapte posti / Care mă duc din cercul polar la caldul tropic, / Şi-n vers ca-n geanta unui botanist recunoşti / Ierburile atîtor distanţe stînd alături". Predomină chiar şi la acest stadiu viziunile de factură onirică, introducînd o poezie esenţial deschisă spre potenţialităţile nelimitate ale imaginarului de tip suprarealist. Imaginile barochiste au dispărut în favoarea simplităţii expresiei, lipsite de orice ornament.
In ultimul volum publicat în România — *Patmos şi alte sase poeme* —, privirea este asimilată integral viziunii, poetul concentrînd aici cea mai substanţială zonă onirică din poezia sa. Volumul apare la Bucureşti, în 1933[110]. La apariţia cărţii, Ilarie Voronca dăduse un intreviu revistei *Facla,* în care răspundea reacţiilor criticii exprimate pînă atunci cu următoarea confesiune: „Literatura mea are un obiect umanitarist. E o lume închisă în imagini. O rupere de terestru, în *Petre Schlemihl;* o prevestire, perceperea unei lumi dincolo de simţurile noastre obişnuite. Eu cred că poetul e un «double vue», înzestrat cu un simţ (al morţii spre pildă) special; cred că poetul e într-o perpetuă revelaţie pe care proza n-o aduce, ceva rezervat celor puţini"[111]. In aceeaşi intervenţie, întrebat despre „ambianţa mo-


dernistă actuală" (de atunci), Voronca face o caracterizare semnificativă pentru evoluţia poeziei sale spre un modernism moderat: „mişcarea modernistă nu mai e în aceeaşi perioadă de negaţie de la 1918. Nu se poate

menţine în aceleaşi îngrădiri dogmatice. Am afirmat în *75 H. P.* că formulă va deveni ceea ce facem. Astfel că - prin continua primenire - cred într-un tradiţionalism modernist"[112]. Aşadar, poetul plasează creaţia inspirată de programul suprarealist (cîteva elemente-cheie transpar chiar în acest fragment) sub semnul unui tradiţionalism modernist. Nu este întîmplătoare dintr-o asemenea perspectivă deschiderea şi închiderea volumului cu cîte un sonet.

Pe un fundal oniric, în care fiinţele şi obiectele plutesc imateriale, în primul poem din volum, Voronca vorbeşte despre „Auz şi văz. Ochii plini de constelaţii" (I, *Hotarul de fum),* dar aceste indicii nu mai apar în discursul liric pentru a ilustra senzitivismul abundent din poemele de început, ci apar invocate ca elemente ale viziunii onirice. Revelaţia Insulei Nălucă din a doua secvenţă a poemului — *Intîia apariţie* — permite contopirea fiinţei cu marele univers. Insula este asimilată unui spaţiu feminin, protector, în formă de pleoapă: „PATMOS? Pămînt al apocalipsului? [...] Ce pînze desfăcute! / Ce navigări! Pleoapă Pe sufletul meu cute / Tăind ca într-o apă /.../ Numele tău : NĂLUCĂ / De insulă, de femeie". Secvenţa *VI* debutează într-un peisaj citadin aglomerat. Prin mijlocirea iubirii însă poetul cunoaşte misterul Insulei. Ea aduce „zăpada dătătoare de ochi", adică de viziuni. De fapt, Insula este pentru poet un spaţiu latent omniprezent, care se suprapune lumii, înghiţind-o. Accesul în acest tărîm produce transmutaţii, facilitează trecerea prin spaţii inaccesibile, deoarece insula imită o structură de vase comunicante. Flora luxuriantă şi geografia mitică sugerează asocierea cu modelul „insulei lui Euthanasius", prototip al grandioaselor spaţii romantice, investite aici cu funcţii onirice.

In *Minunata călătorie,* asistăm la parcurgerea a diverse paliere ale realităţii, cu alte cuvinte, la „salturi de nivel ontologic" (Mircea Eliade). De la simpla călătorie cu tramvaiul, cuplul plonjează în lumi imaginare, de transparenţe sublimate: „O lumină foarte albă. Tramvaiul / Pluteşte liber în voia lui; s-a ridicat în afară din şine, / E o navă aerostatică tramvaiul acesta / Şi suntem numai noi". *Poporul nălucă* este o comunitate care





trăieşte după ritmuri orfice, imponderabile. Autorul prezintă în final şi apocalipsa acestei lumi, ca absorbţie în sine, lină, netragică. Secretul salvării insulei constă în trecerea ei în carte, adică în poem: „Spre cer, un fum, cu Insula să urce / Şi-n carte închisă această arătare" *(XXIV, Temniţa de fum).* In legătură cu această ultimă carte a poetului tipărită în limba română, Ion Pop observă că „registrul imaginar" al poeziei lui Voronca a atins „un grad de coeziune rareori realizat pînă atunci, prin exploatarea şi intensificarea unei viziuni de factură onirică"[113]. Aşadar, vechile motive din poetica privirii şi a senzaţiei sînt în acest stadiu simplii agenţi ai imaginarului de tip oniric. în *Patmos* motivul călătoriei-evaziune, asimilat unei puternice aspiraţii de depăşire a conştiinţei alienării structurează viziunea unei lumi de imponderabile, de transparenţe şi de comunicare cu marele Tot, înrudite cu lumile eterate create de poeţii francezi suprarealişti, Paul Eluard, Andre Breton etc.

VII. 5. Adaug cîteva scurte notaţii despre opera de limbă franceză a poetului.

După 1933, poetul se stabileşte în Franţa şi timp de mai mult de un deceniu mai publică aproximativ tot atîtea cărţi cîte i se tipăriseră în România. Din 1925, cînd studia la Facultatea de Drept din Paris, cu intenţia nerealizată de a urma şi un doctorat, şederile în capitala Franţei fuseseră numeroase. Ilarie Voronca a fost angajat în perioada 1926-1930 la societatea de asigurări „Abeille". La Paris şi Marsilia, ca asistent al profesorului Mario Roques a ţinut prelegeri despre literatura română contemporană (adică de dinainte de al doilea război mondial), iar la Radiodifuziunea franceză, unde era şeful secţiei emisiunilor despre România, a organizat dezbateri despre starea socio-politică din România de după schimbarea majoră survenită la 23 august 1944.

Legăturile cu mediul literar românesc avangardist au fost strînse, producţia sa poetică şi teoretică fiind vastă. Iată datele aproape complete ale unei cariere interesante, care au alimentat şi ele, probabil, într-o anumită măsură, conflictele cu colegii de generaţie.

Voronca a fost un publicist extrem de pasionat, care a colaborat la un număr mare de publicaţii româneşti şi internaţionale. Iată o listă se-





lectivă a revistelor în care i s-au publicat articole: în România: în *Sburătorul literar, Năzuinţa, Craiova, Contimporanul, 75 H. P., Punct, Integral, unu, XX-literatură contemporană* (Iaşi), *Flacăra, Rampa, Vremea, România literară, Adevărul, Adevărul literar şi artistic, Viaţa românească, Cuvîntul liber, Omul liber.* In Franţa a colaborat la: *Nouvelles litteraires, Cahiers du Sud* (Marsilia), *Soutes, Meridien, Europe, Cahiers Juifs, Commune, Confluences, La Hune, Con-tacts, Regains, Sens Plastique, Le Pont de l'Epe'e, Entretiens* etc. Cît priveşte colaborările pentru publicaţii belgiene, Voronca semnează în *Journal des Poetes, Avant-Garde, Le Thyrse* etc. Publică şi în revista italiană *Lirica* şi în cea ungară *Korunk.*

Intrarea în literatura franceză şi-a făcut-o prin traducerea a trei dintre cărţile româneşti, alegere din care deducem că poetul dorea să se facă cunoscut cu opera sa de inspiraţie suprarealistă, mişcarea fiind încă puternică în acel moment în Franţa: *Ulise* (sub tidul *Uljsse dans la cite,* traducere în colaborare cu Roger Vailland, cu o prefaţă de G. Ribemont-Dessaignes şi un desen de Marc Chagall)[114], *Petre Schlemihl (Poemesparmi Ies hommes,* cu un portret de Edmond Vandercammen)[115] şi *Patmos*[nb]. O carte de vizită prestigioasă înainte de a scrie primele volume în limba franceză: *Permis de sejour /Permis de şedere* — 1935, *Lapoesie commune /Poezia de toate filele*— 1936,

*Lajoie estpour l'homme /Bucuria e pentru om* — 1937, *Amitie des choses /Prietenia lucrurilor* — 1937, *LApprenti fantome /Ucenicul fantomă* — 1938, *Beaute de ce monde / Frumuseţea acestei lumi* — 1939, *Contre solitude / Contra singurătate* - 1946[117].

Poetul renunţă acum la imagismul spectaculos şi complicat în favoarea unor expresii mai simple şi directe animate de entuziasmul imnic al întîmpinării „mulţimilor fericite ale viitorului". Voronca va continua să dezvolte din filonul suprarealist obsesia fundamentală a comuniunii cu Totul. A situa eul şi lumea în relaţie de vase comunicante fusese unul dintre visele fostului poet de avangardă.

Am listat în secţiunea precedentă volumele de proză poetică de limbă franceză, dintre care în limba română s-au tradus *Unsprezece povestiri / On%e re'cits,* cu un cuvînt înainte de Eugen Ionescu, după ediţia Rougerie, 1968 şi *Interviul /L'Interview,* cu un portret de Halicka, după ediţia Jean Vogneau, 1944. Aceste două culegeri de povestiri reînnoadă firul unor teme mai vechi, oniric-fantastice din prozele poetice publicate în România.



**Concluzii.** Voronca este un poet reprezentativ al întregii „sinteze moderne" operate în spaţiul avangardei române. După primele gesturi iconoclaste de la *75 H. P., Punct* şi *Integral,* unde asimilează, printre altele, şi adaptează la propria sensibilitate un fond important de sugestii futuriste, cu o pondere considerabilă atît în opera publicistică a autorului cît şi în primele cicluri de poezie, Voronca aderă la anumite principii ale suprarealismului. Ciclul evolutiv se încheie cu o poezie ce acceptă rigorile versului clasic, într-un moment cînd avangarda însăşi se clasiciza.

Din perspectiva desfăşurării în timp, a constituirii principalelor tendinţe şi programe ale mişcării româneşti de avangardă, creaţia poetului rezumă şi ilustrează exemplar experienţele primului val avangardist, rămînînd simptomatică şi pentru distanţele luate în vremea „îmblînzirii" iconoclasmului iniţial. Această operă, conchide şi Ion Pop la finalul studiului său *A scrie si a fi,* „rămîne expresivă ca document al unei epoci dintre cele mai deschise metamorfozelor înnoitoare, din istoria poeziei româneşti, şi al unei sensibilităţi ce le-a înregistrat cu o rară acuitate, participînd fără rezerve la spectaculoasa lor desfăşurare"[118].





**NOTE**

**VILI.**

[1] Ion Pop, *A scrie si a fi {Ilarie Voronca si metamorfozele poemei),* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1993, pp. 165-166.

[2] E. Lovinescu, *Memorii,* II, Editura „Scrisul Românesc", Craiova, 1932, pp. 178-179.

**VIL** 2.

[3] Ilarie Voronca, *Zodiac, Poezii,* ediţie îngrijită, studiu introductiv, note şi comentarii de Ion Pop, Editura Minerva, Bucureşti, 1992, p. 14.

[4] *75 H. P.,* număr unic, octombrie 1924, yean«ichel/)lace, France Quercy, Paris, 1993, p. 2.

[5] Ilarie Voronca, *A doua lumină,* Scrieri III, Proze, Editura Minerva, Bucureşti, 1996.

[6] Ilarie Voronca, *Act de prezenţă,* ediţie îngrijită, studiu introductiv şi note de Ion Pop, Editura Dacia, Cluj, 1972.

[7] *Integral,* anul I, nr. 1, 1 martie 1925, p. 3.

[8] Ilarie Voronca, *A doua lumină, ed. cit.,* p. 159.

[9] *Punct,* nr. 5, 20 decembrie 1924, p. 1.

[10] *Integral,* anul I, nr. 1, 1 martie 1925, pp. 4-5.

[11] F. T. Marinetti, *Teoria e inven^ione futurista,* Mondadori, Milano, 1968, pp. 57-70.

[12] Ilarie Voronca, *Act de prezenţă,* Colecţia „Cartea cu semne", Tipografia „Bucovina", Bucureşti, 1930. Unul dintre textele incluse în volum, *Obrazul de cretă,* a constituit motivul rupturii poetului cu gruparea avangardistă de la *unu.* Articolul ar fi trebuit să apară în numărul 40 al revistei, din noiembrie, 1931, însoţit de un răspuns polemic semnat de Gheorghe Dinu (Stephan Roii), care-i reproşa lui Voronca distanţarea de atitudinea insurgenţă şi rebelă la care aderase iniţial. Materialul lui Voronca n-a mai apărut. Scandalul literar a fost mult mai mare, avînd implicaţii asupra întregului grup avangardist, şi mai ales asupra poetului.

[13] Ilarie Voronca, *A doua lumină, ed. cit,* pp. 9-285. Cele două culegeri de proză poetică împreună cu articolele programatice apărute în vremea colaborărilor poetului la revistele *75 H. P., Punct, Integral* şi alte texte postume au fost reunite în volumul *A doua lumină,* Bucureşti, 1996, din care citez toate referinţele următoare.





[14] Ilarie Voronca, *in unu,* nr. 19, noiembrie 1929, reluat *in op. cit,* pp. 40-44.

[15] *Idem,* p. 40.

[16] *Idem,* p. 41.

[17] *Ibid.*

[18] *Idem,* p. 42.

[19] *Ibid.*

[2(1] *Idem,* p. 43.

[21] *Idem,* p. 42.

[22] *Idem,* p. 44.

[23] *Idem,* p. 45.

[24] *Idem,* p. 47.

[25] «««,16 august 1929.
[26] Ilarie Voronca, *op. cit,* p. 10.
[27] *Ibid.*
29

30 *

32 33 34

35 36 37 38 39 40 41 42 43 44

***p***
*Ibid.*
*Idem,* p. 12. *Idem,-p.* 13. *Idem,* p. 14.
*unu,* nr. 26, iunie 1930, reluat *in* Ilarie Voronca, *op. cit.,* pp. 159-161. *Omul liber,* nr. 4, 24 noiembrie 1929, p. 1, reluat *in Idem,* p. 26. *unu,* nr. 26, iunie 1930, reluat *in Idem,* pp. 158-161. *75 H. P., ed. cit.,* pp. 12-13, reluat *in Idem,* p. 105. *75 H. ?., ed. cit,* pp. 2-3. *Punct,* anul I, nr. 6-7, 3 ianuarie 1925, p. 3. *Integral,* anul III, nr. 10, ianuarie 1927, pp. 2-3. *Punct,* anul I, nr. 8,1925, reluat *in* Ilarie Voronca, *op. cit,* p. 118. Ion Pop, *A scrie şi a fi, ed. cit.,* p. 31. *Integral,* anul I, nr. 4, iunie 1925, pp. 2-3. Ilarie Voronca, *A doua lumină,* p. 35. *Rampa,* nr. 3688, 11 mai 1930, p. 4, reluat *in* Ilarie Voronca, *op. cit.,*
*Ibid.*
p. 155.
45
[47] *Idem,* p. 57.
[48] *Ibid.*
[49] *unu,* anul I, nr. 6, octombrie 1928, reluat *in* Ilarie Voronca, *op. cit,* pp. 144-145.





[50] *unu,* anul III, nr. 29, 1930.
[51] *unu,* anul III, nr. 25, martie 1930, reluat *in* Darie Voronca, *op. cit,* pp. 54-59.
[52] *unu,* anul III, nr. 22, februarie 1930, reluat *in Idem,* pp. 57-60.
[53] *Adevărul,* anul XLIX, 15745, 16 mai 1935, reluat *in Idem,* pp. 219-221.
[54] Ilarie Voronca, *op. cit.,* p. 85.
[55] *Ibid.*
[56] *Idem,* p. 86.
[57] *Ibid.*
[58] *Idem,* pp. 80-81.
[59] *Adevărul,* anul XLIX, nr. 15806, 30 iunie 1930, pp. 1-2, reluat *in* Ilarie Voronca, *op. cit.,* p. 237.
[60] Ilarie Voronca, *op. cit,* p. 239.

**VII.** 3.

[61] *Restrişti,* reluat /«voi. Ilarie Voronca, *Zodiac, ed. cit,* pp. 73-104.
[62] *Sburătorul literar,* nr. 43, 20 octombrie 1922.
[63] Ilarie Voronca, *op. cit,* Prefaţă Ion Pop: *Ilarie Voronca— un poet al metamorfozelor,* p. 10.

**VIL** 4

[64] Ion Pop, *A scrie si a fi, ed. cit,* p. 58.
[65] *Ibid.*
[66] *Integral,* anul I, nr. 4, iunie 1925, p. 13.
[67] Ilarie Voronca, *Incantaţii,* Scrieri II, Editura Minerva, Bucureşti, 1993, ediţie îngrijită, note și comentarii de Ion Pop.
[68] *Integral,* anul II, nr. 9, decembrie 1926, p. 5.
[69] *Integral,* anul I, nr. 3, mai 1925, p. 14.
[70] Ion Pop, *A scrie si a fi, ed. cit,* p. 129.
[71] *Ibid.*
[72] *Punct,* anul I, nr. 10, 24 ianuarie 1925.
[73] *Punct,* anul I, nr. 12, 7 februarie 1925, p. 3.
[74] Ilarie Voronca, *Incantaţii, ed. cit,* p. 225.
[75] *unu,* anul IV, nr. 34, februarie 1931.
[76] *unu,* anul II, nr. 9, ianuarie 1929.
[77] *Les Avant-Gardes litte'raires au XX siecle.* Voi. II, *Tbeorie,* publie par le Centre d'Etude des Avant-Gardes Litteraires de l'Universite de Bruxelles, sous la direction de Jean Weisgerber, Akademiai Kiado, Budapest, 1984, p. 213.





[78] *Ibid:* „...l'accent sur *l'objectif* au sens ou ii existe hors de l'esprit de l'individu et est valable pour tous: la science, la technique, raffiche, le livre-objet, lequel a sa forme graphique, sa sonorite, sa couleur et meme sa destination, sa fonction".
[79] *Adevărul,* anul XLIX, nr. 15745, 16 mai 1935, p. 1, reluat *in* Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX,* Editura Minerva, Colecţia „Biblioteca pentru toţi", Bucureşti, 1997, p. 163.
[80] *Integral,* nr. 13-14, iunie-iulie 1927, p. 15, reluat *in* Ilarie Voronca, *A doua lumină, ed. cit.,* p. 23.
[81] *unu,* anul II, nr. 13, mai 1929, reluat *in* Ilarie Voronca, *ed. cit,* p. 31.
[82] Nicolae Balotă, *op. cit,* p. 163.
[83] *Integral,* anul IV, nr. 15, aprilie 1928, pp. 10-11.
[84] *unu,* anul I, nr. 4, iulie 1928, rubrica „Antologia".

[85] *Integral,* anul IV, nr. 15, aprilie 1928, p. 16.
[86] Ilarie Voronca, *Colomba,* reluat *in* voi. *Zodiac, ed. cit,* pp. 105-114.
[87] *Integral,* nr. 13-14, iunie-iulie 1927, pp. 16-17.
[88] Ion Pop, *A scrie şi a fi, ed. cit,* p. 67.
[89] *unu,* nr. 8, decembrie 1928.
[90] Ilarie Voronca, *Plante şi animale,* reluat /«voi. *Zodiac, ed. cit,* pp. 143-163.
[91] *Integral,* anul III, nr. 10, ianuarie 1927, p. 6.
[92] *Integral,* anul II, nr. 5, iulie 1925, p. 10.
[93] *Integral,* anul III, nr. 12, aprilie 1927, p. 5.
[94] Ilarie Voronca, *Brăţara nopţilor,* reluat *in* voi. *Zodiac, ed. cit,* pp. 161-201.
[95] Ion Pop, *A scrie şi a fi, ed. cit.,* p. 75.
[96] Ilarie Voronca, *Zodiac,* Editura „Unu", Bucureşti, 1930, reluat *in* voi. *Zodiac, ed. cit,* pp. 205-239.
[97] *Ordinea,* nr. 606, decembrie 1930, reluat *in* Ilarie Voronca, *op. cit,* pp. 272-273.
[98] *Adevărul,* anul XLIV, nr. 14486, 20 martie 1931, reluat *in Idem,* p. 274.
[99] *x,j,* nr. 2, reluat *in Idem,* p. 276.
[100] Ilarie Voronca, *Incantaţii,* Editura Cultura Naţională, Bucureşti, 1931, reluat în voi. Ilarie Voronca, *Incantaţii,* Scrieri II, *ed. cit,* pp. 21-82.
[101] *Vremea,* nr. 215, 1932, p. 232.
[102] Saşa Pană, *Născut în '02,* Editura Minerva, Bucureşti, 1973.
[103] Geo Bog2a, *Jurnal de copilărie şi adolescenţă,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987.
[104] *unu,* nr. 42, decembrie 1931.


[105] *Iubite Fondane - Scrisori inedite,* ediţie de Michel Carassou şi de Petre Răileanu, Editura Vinea, Bucureşti, 1998.
[106] *Idem,* pp. 37-38.
[107] *Idem,* p. 46.
[108] *Idem,* p. 93.
[109] Ilarie Voronca, *Petre Schlemihl,* Tipografia „Bucovina", Bucureşti, 1932, reluat *in* volumul *Incantaţii,* Scrieri II, *ed. cit.,* pp. 85-118.
[110] Ilarie Voronca, *Patmos şi alte şase poeme,* Editura Vremea, Bucureşti, 1933.
[111] *Facla,* 22 noiembrie 1933, reluat *in Idem,* p. 244.
[112] *Ibid.*
[113] Ion Pop, *A scrie şi a fi, ed. cit,* p. 95.
VII. 5.
[114] Ilarie Voronca, *Uljsse dans la cite,* Sagittaire, Paris, 1933.
[115] Ilarie Voronca, *Poemes parmi Ies hommes,* Cahiers du Journal des Poetes, Paris, 1934.
[116] Ilarie Voronca, *Patmos,* Cahiers Libres, Paris, 1934.
[117] Titlurile acestor volume, ca şi poemele pe care le conţin, au fost traduse de Saşa Pană. *Cf. Ilarie Voronca Poeme alese* - Antologie, traduceri şi prefaţă de Saşa Pană, voi. 1, 2, Editura Minerva, Bucureşti, 1972.
[118] Ion Pop, *op. cit,* p. 169.

Alte ediţii consultate din opera autorului:
Ilarie Voronca, *Ulise,* cu un portret de Marc Chagall, „Colecţiunea Integral", Bucureşti, 1928.
Ilarie Voronca, *Plante şi animale,* cu desene de Constantin Brâncuşi, Colecţia Integral, Bucureşti, 1929.
Ilarie Voronca, *Patmos,* Edition des Cahiers Libres, Paris, 1934.
Ilarie Voronca, *Poeme alese,* 1, 2, Antologie şi traduceri de Saşa Pană, Editura Minerva, Bucureşti, 1972.
Ilarie Voronca, *interviul. Unsprezece povestiri,* prefaţă de Ion Pop, cuvînt înainte de Barbu Brezianu, traduceri de Barbu Brezianu, Irina Fortunescu şi Ion Pop, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989.


# *Capitolul VIII*

## *O poetică a spectacularului şi poetica teatrului futurist*

VIII. 1. Introducere VIII. 2. Poetul şi actorul acrobat - articolele teoretice VIII. 3. Componenta futuristă din poemele lui Stephan Roii -poetica spectacularului VIII. 4. Poetul medieval şi accentele suprarealiste. Concluzii

VIII. 1. Stephan Roii este un poet care aderă cu pasiune la programele iconoclaste ale avangardei româneşti. Comparativ cu operele celor doi poeţi studiaţi anterior, poezia sa se aproapie mai mult de cea a lui Ilarie Voronca, solară şi extrem de deschisă, orientată spre o mişcare a elementelor esenţial centrifugă.

Experimentalismul este una dintre notele dominante ale operei, caracterizată de o poetică eterogenă. Acest aspect legitimează încadrarea poeziei lui Stephan Roii în zona *modernismului programatic* (Mircea Scarlat)[1], care se defineşte printr-un comportament artistic fundamental destructiv, subversiv şi iconoclast.

Particularităţile, accentele specifice şi opţiunile estetice ale lui Stephan Roii sînt reperabile în paginile revistelor avangardiste la care a colaborat poetul: *75 H. P.* (număr unic, 1924), *Punct* (30 noiembrie 1924-7 martie 1925), unde a fost redactor şef, *Integra/* (1 martie 1925-15 aprilie 1928), publicaţii care reuşiseră o desprindere mai

radicală de modernismul moderat, în ultimele două, Stephan Roii semnează aproape în fiecare număr. A colaborat şi la revistele *Contimporanul* (1922-1932), *unu* (1928-1932), *Urmu^ Meridian* şi *Pinguinul.* Gheorghe Dinu (adevăratul nume al poetului) obişnuia să publice sub pseudonime: Stephan (sau Ştefan) Roii (cel


mai frecvent), Saşa Tanevicin, Jack Spintecătorul, Barbu Albastru, Teodor Cristea (pseudonime, cum se vede, ironice, amuzante). Această înclinaţie histrionică se regăseşte şi în poetica sa de inspiraţie futuristă.

Să ne oprim şi în acest caz asupra ecourilor futuriste recognoscibile în opera poetului, avînd ca punct de pornire versurile publicate în perioada 1922-1934, în revistele menţionate, dar şi asupra altor tendinţe ilustrate de alte versuri ale poetului, pentru a trasa liniile esenţiale ale portretului de autor al lui Stephan Roii. Unicul său volum de poezie, *Poeme în aer liber,* a apărut în 1929 la Colecţia „Integral", fiind inclus ulterior în volumul *Ospăţul de aur* din 1968[2].

în anul publicării la Bucureşti a *Poemelor în aer liber,* volumul apare şi la Paris în traducere, *Poemes en plein air,* ilustrat cu desene de Victor Brauner. Tot atunci este editată în capitala avangardelor istorice şi cartea lui Voronca, *Plante şi animale /Plantes et animaux,* cu desene de Brâncuşi şi *Jurnal de sex /Joumal de Sexe* de Geo Bogza. Stephan Roii este şi autorul unei cărţi de poeme în proză, *Moartea vie a Eleonorei,* publicată în 1934, dar care nu face obiectul temei noastre, fiind marcat de influenţe suprarealiste[3].

Deşi impregnată de puternice accente futuriste, opera este eterogenă şi, din păcate, nu există pînă în prezent o ediţie critică, astfel că poeziile din volum nu sînt datate, nu se precizează unde au văzut lumina tiparului, dacă există manuscrise, variante etc. în lipsa consultării revistelor *Contimporanul, 75 H. P., Punct, Integral* etc. cele mai autentice surse de documentare disponibile, orice analiză a operei ar fi imposibilă, nepermiţînd delimitări şi datări absolut necesare.

Caracterul eterogen al poeziei este motivat de faptul că, alături de componenta vădit futuristă, există şi o alta, avangardist-moderată. Mai distingem şi o componentă *modernist moderată* (Mircea Scarlat), „conciliantă", „asimilatoare" şi esenţial „constructivă"[4]. Prin urmare, încadrăm în această zonă poezia în care Stephan Roii „pune în scenă" o figuraţie cu „personaje" şi „decoruri" medievale. Poetul manifestă o predilecţie specială pentru spectacular, teatral, spectacol, mai ales dacă ne referim la poezia modernist programatică. Se profilează, deci, în lirica lui Stephan Roii un „personaj" cu triplă *identitate: poetul şi actorul acrobat* (identitate cu trăsături futuriste), *poetul autoreflexiv-un operator al limbajului* (a cărui operă conţine aluzii metatextuale) şi *poetulmedieval-cavaler sau curtean* (un poet mai degrabă modernist moderat).

VIII. 2. Relativ la corpusul de texte de inspiraţie futuristă din poezia sa, observăm că Stephan Roii a avut o atitudine mai mult decît afirmativă faţă de această mişcare, ca şi Ilarie Voronca, exploatând mai mult decît acesta datele puse la dispoziţie de proiectul futurist.

Poetul a desfăşurat o activitate teoretică susţinută, concretizată în articole, note, recenzii publicate în *Integral,* în care dezvoltă sau comentează anumite concepte, introduse iniţial în literatura europeană de estetica futuristă. Se poate vorbi în cazul lui Stephan Roii de acelaşi acord pe care îl remarcam şi la Ilarie Voronca între convingerile teoretice şi poezia scrisă în perioada elaborării lor.

In general, articolele teoretice ale lui Roii se concentrează asupra componentelor dinamice, energetiste ale civilizaţiei moderne, care cer, pe de o parte, modele umane adaptabile acestei noi ontologii, iar, pe de altă parte, artişti care să creeze opere adecvate noii sensibilităţi. Teoreticianul nu se lansează în elaborarea de teorii complexe asupra unei „noi gramatici a poeziei", aşa cum procedase Ilarie Voronca, ci preia cîteva idei futuriste relative la capacităţile excepţionale ale modelului uman marinettian. Stephan Roii este mai fidel decît Voronca „canoanelor" retoricii futuriste, conţinute în violenţele de limbaj, în gestica grandilocventă, revoltată, în telegrafismul expresiei.

Autorul este prezent cu un articol, intitulat *Sporting,* încă din primul număr al *Integralului.* înainte de a indica statutul artistului nou, Stephan Roii consideră obligatorie descrierea condiţiei fizico-somatice a omului modern, un derivat al supraomului nietzschean, preluat pe filiera eticii futuriste: „Prin paşii orelor electroide intuiţia vitală îndeplineşte cetăţeni-satelit spintecînd armura vremii. în locul templelor de confesie şi penitenţă sufletească, realitatea reliefului geometric şi rigid a sport-clubului, uzine; pentru pulsul dinam şi novator"[5].

Este criticată furibund apoi şi respinsă „sensibilitatea romantică", considerată desuetă, incapabilă de a răspunde „concertului actual urban": „Mişcare suplă, intens agilă, iată ce poate tresări curent, corpul laborator precis, corpul dur flexibil. Linia atlet închegată, pulsînd viril în rezonanţa concertului actual urban. Cu sensibilitatea romantică din trecut trebuie să cadă în rotile evoluţiei şi anemia trupului - pentru performanţa


muşchiului elegant fecund — deplin în atelierul cu viziuni inedite al inginerului intelectual, inginerului rabotnic". Roii introduce în discurs idealul sportsmanului, un echivalent al vitalismului şi al virilităţii exacerbate,

ţinta la care dorea să ajungă prin aceaste remarci preliminare: „Echilibrul mecanic al fiecărei mişcări pornite masculin şi geneza articulaţiilor precis destinse, e în simfonia noului ritm. Sportul boxului - antrenamentul de cea mai completă educaţie fizică - este excelent". Ecou al manifestelor futuriste — în care Marinetti recomanda introducerea sportului ca materie de studiu nu numai în învăţămîntul ordinar, ci crearea unor şcoli speciale unde antrenamentul fizic să devină o îndeletnicire cotidiană a tuturor —, împlinirea individului este de neconceput în lipsa „doctrinei corpului în perfectă gravitaţie". Iată datele noului temperament citadin: „Vrem sportsmani şi sportsmane inundînd coreograf arena secolului, în locul perechilor flirtînd blazat şi onanist în saloane. Vrem construcţia americanului boxeur, ritmul dansatorului negru, vigoare necontestat masculină în jass-ul zilelor şi creaţia creerului pur filtrat de corpul atlet sevos".

Odată stabilite reperele sensibilităţii moderne, Stephan Roii propune în numărul 2 al *Integralului* portretul standard al actorului contemporan, care nu poate fi decît un derivat al modelului general: „actorul acrobat", „actorul browning", „actorul locomotivă". Autorul a semnat de mai multe ori cronici de teatru, fiind — deci — în măsură să formuleze opinii competente în domeniu. Reţinem în primul rînd extravaganţele retorice, similare, putem spune, celor futuriste din portretul actorului acrobat: „Viziunea declamatorie şi inertă a actorului de acum, nu poate satisface teatrul contemporan. Actorul acrobat trebuie creat în Sporting-Club din puls, fer şi arc, svîcnit peste creştetul acţiunei ca ferestre în rupere de nori"[6]. Şi apoi adaugă: „întreaga viziune a spectatorului din toate perspectivele sălei să fie plină de actorul atlet. De aceia primul conservator; terenul de foot-ball, rugby, cross-country-ul, ringul de box, bazinul de înot etc. In locul cafenelei şi a bodegei destrămînd nervii, antrenamentul ştiinţific şi viguros, care împietreşte trupul, împrumutîndu-i o duritate şi eleganţă, inepuizabilă". Autorul propune replici în ton cu agresivitatea estetică descoperită cu fervoare în teoriile marinettiene ale teatrului. în *Integral,* articolul *Actorul acrobat* se află alături pe pagină de un alt material dedicat teatrului, *Despre public,* semnat de F. Brunea. Ca ecou al poeticii



teatrului futurist, pătrund masiv în noile viziuni autohtone despre teatru figura acrobatului şi a comedianului de circ. Amintim consideraţiile incluse într-un alt capitol, despre optica lui I. M. Daniel, din articolul *Teatrul,* unde „clownerii, pantomime" aveau să facă parte din „extazele" şi „misterele „ epocii[7]; sau poziţia teoretică a lui Ion Călugăru, din eseul *Cei trei clowni.* Autorul era de părere că „bufonul" şi „clownul" „au intrat în conştiinţa colectivităţilor intuitive ca tipuri veşnice", deoarece reprezintă „un tip general uman, un standard permanent de artă"[8].

Interesul constant al lui Roii pentru teatru e documentat şi de prezentarea unui succes al trupei din Vilna, consemnat în cronica *înscenări moderne.* După elogiul adus lui Pirandello, la a cărui reprezentare tocmai asistase, cronicarul comentează formula teatrală a autorului italian în termeni explicit futurişti, amintind textual de „Italia futuristă", de „cuvintele în libertate" şi de Marinetti: „în Italia futuristă, intervenţia sexagenarului a clădit, a turnat beton, între ediţia cuvintelor în libertate ale lui Marinetti, flotă aeriană, parcurs-country, avion aterizînd în plisc peste pieptul de humă moale dannunzian — şi revoluţia europei literare, plic imprimat pe spinarea unui secol de transmisiuni cu adresă vibrînd pentru planete călătorind incognito. Martenii pot traduce poemele lui Marinetti, Calligramele lui Apollinaire, revelaţii din Henry IV"[9]. Nu este probabil întîmplătoare această asociere între Pirandello şi futurism, din moment ce futuriştii înşişi asimilau poeticii teatrului lor anumite componente tehnice şi tematice din opera dramaturgului. Participarea publicului la acţiune, pretindea Marinetti, este o „găselniţă" (termenul din original) pe care Pirandello ar datora-o futurismului (manifestul *Dopo ii teatro sintetico e ii teatro a sorpresa, noi inventiamo ii teatro antipsicologico astratto di puri elementi e ii teatro tattile/După teatrul sintetic şi teatrul surprizei, noi inventăm teatrul antipsihologic abstract de elemente pure fi teatrul tactil).*

Prin urmare, care este portretul unui poet în accepţia lui Stephan Roii, exprimată în articolul-manifest *Evoluări?* în primul rînd, autorul propune un breviar al atitudinilor lirice, perfect congruente cu principii ale programului futurist, fără să intre în detalii privitoare la aspectul tehnic concret al actului poetic: „Poezie contimporană, poetul sportsman. în etapa de invenţii şi desăvîrşiri fecunde, brusc, sensibilitatea noastră a tresărit spre o altitudine inedită, interurbană. Continuăm în plin ev cita-





din. Impunînd poetului vremei de azi, ritmul epocei şi construcţia adet a cetăţeanului din New York, multora - acelora ce-au rămas cu poezia la trenul lui Malec - le va părea nelămuritoare. Cum? Sensibilitatea ce-a comis atîtea imagini de păpădie, putea-va izbi înfipt în croşet pe ring? Putea-va ţine cross-uri de 10-15 klm în locul de sacîz şi cantaridă?" Iată reiterat şi atacul împotriva sensibilităţii romantice. Poetul este creatorul „poeziei-vitriol, poeziei-cadillac", iar poeticitatea spre care trebuie să se tindă va fi esenţial citadină: „El are intuiţia veacului-minune şi fără colaborarea sterpă a elementului primidv din natură, este poetul oraşului cu paratrăsnete la butonieră. Priveliştea lui e plină de dinamica străzii de arhitecturile tresărind panoplia nourilor"[10].

In termeni similari avea să definească poezia şi Ilarie Voronca în numărul următor al *Integralului,* în celebrul articol *Cicatrizări (Poezia nouă),* recurgînd tot la construcţii nominale cu determinanţi asociaţi cuvîntului „poezie": „Problema poeziei deci nu se mai pune pe catalogări diferite (erotic, naţional, istoric), ci poezia devine dintr'odată universal umană, poezia-poezie, poezia ciment, poezia planşă..."[11]

Să reţinem, în continuare, alte cîteva texte, nu articole-programatice, ci simple cronici de carte publicate în *Integral,* în care reapar atitudinea şi gestica afişate şi de poeţii futurişti, în portretele pe care şi le făceau unii altora. La rubrica „Note pe cărţi" din *Integral,* nr. 10, Gheorghe Dinu semnează o prezentare laudativă la cartea *Fantoşe vopsite,* de I. Peltz, în care scrie: „Des reacţiunile de sintaxă, încercate de autor, reuşesc să surprindă, să dea sugestii, să scapere fantoşa. Ideea dintr-însa nu progresează concentric, ci din potrivă e difuzată într'un verbiaj colorat, pe care scriitorul îl căuta inedit, precipitîndu-1 peste limita lui logică de sesizare, ca să poată realiza mai acid relieful constructiv al «fantoşei»"[12]. în continuare, recenzentul vorbeşte despre autor din prisma - se pare - a teoriei actorului acrobat, pasionat de riscuri liminare: „D-l Peltz escaladează de multe ori fraza din sîmburele ei alterat, ca dincolo, pe caetul d-sale, să poată gimnastica pe un trapez ridicat din vîrful peniţei, pe un parchet glisant, unde trebuie să fi atent, să sari suplu, ca să nu rişti să-ţi rupi muzical fluerul piciorului. *Fantoşele vopsite* sunt un început de descojire, e d-l Peltz, care fuge ziua din internat, sărind pe fereastră, după ce şi-a pugilat pedagogii".


La sfirşitul interviului pe care Stephan Roii, semnat Gheorghe Dinu, îl ia lui M. H. Maxy, cu ocazia organizării expoziţiei pictorului din 1927, Roii lansează o profesiune de credinţă, formulată în termenii luptei şi violenţei nihiliste de „tradiţie" futuristă: „Pentru găsirea ritmului nou, pentru precizarea conductei ideii contimporane, pentru însăşi legitimarea noastră, avisul, e să luptăm! [...] în asaltul actual, entuziasmul şi muniţia sunt ale noastre. Nimbul epic vociferează cu noi. Amîndoi sîntem Integralişti. Ne vom subscrie şi sîngele, în cosmice transfuzii, pentru apărarea aceluiaşi drapel, pe care ne-am încleştat inimile"[13].
în ultimul număr al *Integralului,* poetul publică recenzii la volumele nou apărute *Colomba* (1927) şi *Ulise* (1928), de Ilarie Voronca, pe atunci bun prieten. Fragmentele acestea ne dau, pe de o parte, posibilitatea să înţelegem cît fusese de profundă prietenia celor doi poeţi şi admiraţia lui Roii pentru Voronca, pînă la scandalul provocat de publicarea volumului *Incantaţii* al lui Voronca, iar, pe de altă parte, recomandă publicului cărţile pe tonul excesiv, grandilocvent, specific discursurilor şi declamaţiilor „performate" frecvent de futurişti în pieţele, teatrele şi arenele oraşelor italiene. Mai întii, Roii remarcă dinamismul frenetic, atît de caracteristic temperamentului artistic al lui Ilarie Voronca: „Foarte tinăr a pătruns cu inima vîlvoiu, cercetător înverşunat, alhimist neînduplecat, comprehensiv îşi căuta hrana în rădăcinile cu sucuri din ce în ce mai tari. S-a răscolit bulversând toate diagonalele"[14]. Portretul continuă cu punctarea celor mai importante etape din cariera scriitorului, enumerate cu acelaşi verbiaj *flamboyant,* care lasă însă o impresie plăcută la lectură, de fluiditate şi elasticitate ingenioasă a stilului. Roii stăpînea perfect „escaladările", „gimnastica" frazei: „Creatorul, barmanul primei reviste de cabaret literar din România, *75 H. P.;* teoreticianul săptămînal al *Punctului* unde a strigat împărţind păsărilor rom cu pîine, îngerilor fluere de sergenţi de oraş şi colaborator dîrz al *Integralului* s-a plimbat printre statui, a cîntat şi a înspumat ca un armăsar cerul"[15]. Comentariile propriu-zise referitoare la cartea propriu-zisă sînt foarte succinte, glosa critică se pierde în metafore admirative, imprevizibile, sau, împrumutînd termenii colegului Voronca, în „jazz-bandul" cuvintelor.
Trecînd la volumul *Ulise,* observaţiile sînt mai tehnice şi mai substanţiale, sesizînd afinitatea lui Voronca pentru simultaneismul caleidos-



copie, pentru viziuni sofisticate, rafinate: „Cu flexibilitate de arc, glasul lui îţi rupe degetele de trestii şi săgeata îţi sărută inima cu o garoafă; viziunea lui e complexă, multiplă, cutezanţa lui nedoborîtă, frequenţa lui intens metropolitană [...] Veşnic înconjurat de oglinzi imateriale, lucrurile le atinge simultan, pluribranchial, esenţele tari le amestecă la un loc — cocktail"[16]. In fine, concluzia introduce o altă imagine echivalentă viziunilor futuriste, pentru a da o idee despre anvergura volumului: „Volumul e spaţios ca terenurile de tenis".
Ultimul text la care mă refer este dedicat tot apariţiei volumului *Ulise.* Fragmentul, intitulat *Scurt circuit,* este inclus în *Antologia poemei române de avangardă,* întocmită de Saşa Pană. Acesta este şi numele ciclului de eseuri publicate de Stephan Roii în revista *unu.* Tonul exaltat se păstrează şi în acest caz, indicînd vehemenţa insurgenţă a autorului lui *Ulise:* „In foc cu pumnii de jar, Voronca trîntea uşile, închizînd şi deschizîndu-le pentru *ora ceaiului.* Fiind de asbest, n-a ars în propriul lui incendiu. Un purgator trecea cu el prin lirica noastră, cădeau ca dudele pedagogii şi se stirpea o poezie scarlatinoasă, întinsă peste o bleaga mediocritate. Cu o locomotivă sigură în condei, Voronca e azi un poet cu gări şi itinerarii proprii. Cine va cuteza să-1 conteste? Cine ar putea, dintr-o lume mioapă, nega strălucirea vie din poemele lui ca animalele?"[17]
Dacă întocmim o listă, selectînd din context cuvinte şi sintagme precum „pumnii de jar", „trîntea", „incendiu", „poezie scarlatinoasă", „bleaga mediocritate", „locomotivă în condei", „gări", „itinerarii", „lume mioapă", obţinem un întreg univers semantic afin celui agreat de futu-

nsm.
Ceea ce se remarcă la capătul acestei analize este uşurinţa cu care poetul formulează pornind de la vocabularul „teribilist" al avangardei, optînd pentru „gimnastica" dificilă, imprevizibilă, exersată „pe un trapez ridicat din

vîrful peniţei", avînd multe puncte de convergenţă cu cea a „imaginaţiei fără fire conducătoare". In acesta primă etapă poetică şi teoretică din opera lui Stephan Roii, care durează pînă la începutul colaborării la revista *unu,* influenţa constructivismului şi a expresionismului apare estompată. Mai trebuie să precizăm că poetul a avut, se pare, mai puţină apetenţă teoretică decît Voronca, însă ceea ce a scris în aceşti ani „programatici" ai avangardei este îndatorat într-o proporţie



considerabilă ecourilor futuriste. Dintre temele amintite, trec în poezia din perioada colaborărilor poetului la *75 H. P., Punct, Contimporanul* şi *Integral* viziunea spectaculară a universului, devenit sală de spectacol şi figura actorului acrobat, antisentimentalismul şi spiritul polemic.

VIII. 3. Acestui corpus îi voi adăuga alte cîteva poezii publicate în volumul *Poeme în aer liber* (1929), reluat în volumul din 1968, *Ospăţul de aur*[16]. Pentru analiza poeziilor selectate am recurs la această ultimă ediţie. Textele ilustrează liric ideile formulate în articole şi prezentate în secţiunea precedentă, ceea ce face posibil identificarea unei poetici a spectacularului, viziune care-1 individualizează pe Stephan Roii în contextul generaţiei avangardiste, deşi toposul spectacularităţii a sedus pe majoritatea poeţilor români de avangardă.

Studiile critice publicate pînă în prezent nu aduc informaţii cu privire la o producţie poetică anterioară colaborărilor la revistele amintite, colaborări care încep în 1922. Nu avem, deci, nici un fel de indicii referitoare la o etapă preavangardistă, cu posibile ecouri în etapa ulterioară.

In sfîrşit, o precizare despre provenienţa textelor incluse în volumul *Ospăţul de aur.* După prima pagină, apare următoarea notă: „Versurile şi textele din această culegere au apărut între anii 1922-1934 în publicaţiile mişcării de avangardă de la noi: *Contimporanul, 75 H. P., Punct, Integral, unu, Urmuţ, Meridian.* Ilustraţiile din interior aparţin aceleiaşi perioade". Să mai adăugăm că autorul numeroaselor ilustraţii este pictorul avangardist Victor Brauner, coautorul pictopoeziei. Volumul cuprinde trei cicluri: *Poeme în aer liber* (1929), *întoarse din drum* (1923-1934) şi *Rămase acasă. Inedite* (1924-1934).

Iată o analiză tematică a poeziei lui Stephan Roii, urmată de cîteva comentarii de ordin stilistic. Pentru început, să ne oprim asupra cîtorva poeme publicate în revista *Integral.*

Una dintre poeziile pentru care avem toate motivele să vorbim în termenii poeticii futurismului este textul-manifest *F. T. Marinetti,* publicat în numărul dedicat futurismului (12, din 1927). Poemul apare chiar pe prima pagină, alături de un portret amplu, elogios, pe care Mihail (Ernest) Cosma îl dedică liderului futurist şi de reproducerea sculpturii lui Enrico Prampolini, consacrată aceluiaşi F. T. Marinetti[19]. Nu insist





asupra acestui poem, deoarece am făcut anumite referiri şi anterior. Doar cîteva precizări.

Poemul este conceput într-un stil aproape mimetic futurist, fragmentar, telegrafic etc. S-ar putea întocmi un inventar al elementelor dinamismului modern şi al simbolurilor mitologiei maşinismului. Aceste elemente sînt prezente, spuneam, în cele mai importante manifeste literare marinettiene, în *tavole-lt parolibere,* în textele futurismului milanez, prin definiţie marinettian, primul futurism, programatic şi anarhic. Nu apar decît atenuat în futurismul florentin, din jurul revistei *Lacerba* (1913-1915), condusă de Giovanni Papini şi Ardengo Soffici, un futurism moderat, interesat de spiritualitate şi dimensiunea cosmică a existenţei. Poemul lui Stephan Roii conţine la nivel lexical cîteva dintre elementele numite de Marinetti *locuri locuite de divin /' luoghi abitati dai divini* în manifestul *IM nuova religione-morale della velocitâ:* „submarin", „trenuri", „vapoare", „autodrome", „avioane". Ultimele versuri reprezintă expresia incontestabilă a unui crez poetic futurist:

„După aceasta Marinetti,
integralişti vom schia în văzduh cu avioane,
să ne amuzăm vom aprinde constelaţii de cox.
Ultra poeţi vom ateriza dinadins pe stadioane, ca să scriem poemul şi să stîrnim meciuri de box".

Sub semnătura „Stephan Roii" de la finalul poemului *F. T. Marinetti,* poetul notează ironic, între paranteze, şi propria greutate „(62 klg. 300)", atitudine explicit teribilistă a poetului sportsman. Acest gest extravagant intră în conduita celui care îşi declară astfel în mod şi mai vădit înclinaţiile polemice, apropiate de simpaticele impertinenţe futuriste.

Aceasta este o primă ipostază a poetului futurist, imagine a unui temperament vulcanic, expus pericolelor şi riscurilor inimaginabile. Poeţii futurişti recurgeau la rîndul lor la aceeaşi mască.

Ce alte poeme mai apar în *Integral* conţinînd indicii care-1 situează pe poet în proximitatea programului futurist? Stephan Roii preia în această perioadă, teme şi tehnici poetice precum: sugestiile maşinismului, componentele modernolatriei, asocierea





mecanicului cu viul, a obiectualului cu organicul, polemica cu modelul poetic romantic. Dintre tehnicile poetice, o pondere considerabilă în opera sa o are imagismul discontinuu, viziunea simultaneistă, apropiată de formele *performance-ului, happening-ului,* expresia telegrafică, eliptică, tehnicizarea vocabularului, prezenţa spaţiilor albe, organizarea plastică a compoziţiei.

Constatăm, în acelaşi timp, că poetul aplică deseori cu fidelitate principiile poeticii marinettiene din *Manifestul tehnic al literaturii futuriste,* recognoscibile în suprimarea verbelor, a adjectivelor, a adverbelor şi a punctuaţiei, în schimbul abundenţei nominale.

Dintre motivele modernolatriei, citadinismul ocupă la Stephan Roii un loc preferenţial. Poetul preia această idee, imprimîndu-i nuanţele viziunii sale originale şi o nouă valenţă estetică. Oraşul devine un topos spectacular, feeric, „aceasta fiind aria cea mai interesantă din opera sa constructivistă" (Ion Pop)[21]. Ostentaţia spectaculară a viziunii, infuzată de accente futuriste, face posibilă o formulă poetică esenţial ludică şi teatrală. Acest filon ocupă cea mai semnificativă parte din poezia lui Roii de inspiraţie futuristă. Lumea convertită în spectacol de teatru sau de circ nu este o idee întîmplătoare la Stephan Roii. Colegul şi colaboratul său Mihail Cosma, autorul articolului *De la futurism la integralism*[22] şi intermediar între grupul *Integral* şi F. T. Marinetti, considera teatrul un „aspect sportiv-dinamic", care se opunea inerţiei academice a teatrului clasic, caracterizată de gustul invenţiei şi al surprizei spectaculoase. Cum am demonstrat, Stephan Roii frecventa acest ambient în care se respira aerul noutăţii iconoclaste în teatru. Pe de altă parte, manifestul *Teatrului de Varietăţi,* publicat de F. T. Marinetti *(II Teatro di Varietâ,* 21 noiembrie 1913), anunţă un teatru comic, ai cărui „actori şi regizori nu au alt scop decît acela de a cultiva «stupoarea» şi «miraculosul futurisD>[23]. Aceste efecte scenice se obţin graţie caricaturii, ironiei, colaborării publicului, viziunii mecanice, sportului, cinematografului, dar şi reabilitării genurilor vulgare precum *music-hall-vX,* circul. Prin urmare, lumea-spectacol din poemele lui Stephan Roii ar putea fi un ecou al lumii teatrului futurist. „Poetul Stephan Roii realizează — în mod paradoxal — caricatura autorului de manifeste Stephan Roii. Pasiunea futurismului pentru performanţele sportive, obsesia materiei şi a obiectelor, atracţia maşinismului nu sînt





nici o clipă luate în serios de către cel dintâi, ci servesc doar ca mijloace destructive" (Ion Pop)[24].

Insă nu aceasta este la Stephan Roii cea mai importantă consecinţă a intervenţiei ludicului, ci convertirea feericului modern în imens spectacol teatral. Făcînd parte din acest univers, poetul este un „sportsman", un „acrobat". Şi Mihail Cosma definise, la rîndul său, această ipostază a poetului modern, într-un articol din *Integral, De vorbă cu Luigi Pirandello*[25]. Ideea atrăgea de fapt pe toţi cronicarii de teatru şi film de la *Integral:* Ion Călugăru, I. M. Daniel etc. Articolele la temă semnate de Stephan Roii sînt mai entuziaste şi mai substanţiale decît ale oricărui alt teoretician român de avangardă.

în *Hardmuth Nr. 2,* apărut în al treilea număr din *Integral,* recuzita citadină („Ford cu faruri", „tramwaie", „reclamele cu lumini") este distribuită într-un spectacol de *music-hall* nocturn, incitant, cu iluminaţie difuză, excitantă („sexual carnavalul reclamelor cu lumini") şi cu muzică de pian interpretată de ...plopi: „noaptea descinde din cutii de lemn / plopii au cîntat la pian / tăcerea obişnuia favoriţi englezeşti / luna a păşit ca un sergent de viile [...] tramway aplaudă inteligent pe linia 14-a / bulevardul a dansat de bucurie spre Nord-Sud"[26]. Pe pagina din *Integral,* poemul apare paginat în vecinătatea poeziilor *Almanah* de Ilarie Voronca şi *Arhivă* de F. Brunea, tot propuneri nonconformiste de a înregistra şi de a arhiva înfăţişările caleidoscopice ale oraşului modern, fără a se recurge la toposurile spectacularului.

Poemul *Hidrogravură* invită tot la un spectacol, ai cărui protagonişti vin, aşa cum o indică şi titlul, dintr-o lume acvatică, nu mai puţin exuberantă. Figurile de „balet", de „defilare", etalarea stelelor aruncate de seară pe ape compun un scenariu plin de prospeţime: „Unda vegetează din baletul unui peşte [...] şi pomii o iau razna cu toţii încet la pas [...] Din miazănoapte vântul peste balustradă, / îşi umple în piept plămâni-pomii în defilare, / seara pune în apă stele la scăldare / şi vin sălcii să se adape, pe tăcut ca o cireada"[27]. în partea de jos a paginii, unde apare poezia în *Integral,* există şi un portret de Victor Brauner, pictorul care a realizat partea grafică a volumului din 1929, *Poeme în aer liber.* Desenul reprezintă un tînăr înotător cu o stea de mare lipită pe şold.





Viziunea spectaculară proiectată asupra lumii revine şi în poezia *Diana*[28]. Adresînd unui interlocutor fictiv invitaţia la o vînătoare regală, figurată într-un basorelief, poetul imaginează iniţial o reprezentaţie sportivă de circ, dată de plantele şi animalele pădurii:

„ce sportivi plopii alergând pedestru paralel cu noi"
„în aer liber câinii fac gargară cu stele,
cerbii dorm ca regisorii pînă la 9
şi prin potecile nevertebrate, drumul e valabil pînă la decapitarea lui în rîpe".

Confruntînd textul publicat în *Integral* cu cel inclus în volumul *Ospăţul de aur,* observăm că ultimele trei versuri diferă, iar deosebirea esenţială apare în versul al doilea, care în volum pierde nuanţa de umor din cealaltă variantă: „cerbii sunt regizorii ramurilor, apelor / şi prin potecile nevertebrate drumul / se decapitează în râpe". Ideea de spectacol teatral, pregătit cu acurateţe în cele mai mici detaliile de specialişti, este sugerată nu numai de prezenţa „regizorilor", dar şi de structura cu trape a „spaţiului de joc" şi, nu mai puţin, de faptul că cerul este identificat cu un actor-acrobat: „şi în trapele pămîntului ecoul vorbeşte în contumacie", iar „cerul saltimbanc se tăvălia pe cîmpuri". Poetul „relatează" două evoluţii spectacologice diferite, prima, recitarea unui rol, a doua o

demonstraţie de circ, performată la mare înălţime. Ultimele versuri îşi răspund contrapunctic, efectul comic şi efectul tragic se succed fulminant, graţie unor ingenioase invenţii de limbaj: „Aici vocea puştilor se izbia cu fruntea de grinzi / iar în castelul pustiu / luna se da cu capul de oglinzi". Se poate vorbi de mici melodrame.
Toposul spectacular era prezent în imaginarul poetului şi înainte de apariţia *Integralului,* în perioada colaborării la revista *Punct.* Primul poem la temă apare în numărul 3, sub tidul *Distilări.* Stephan Roii propune un set de instantanee, de „distilări" de peisaje citadine, cum le numeşte Roii însuşi, care, prin suprapunere compun imaginea de *pu-^le* a Bucureştiului interbelic: „linia inimii conduce / spre alfabetul transurban / nervul chimic filtrează mingi / prin semnele criptice / ale Bulervardului




Elisabeta"[29]. în ultimele versuri impresia de aleatoriu este potenţată de transplantarea în universul citadin a lumii de circ, exuberantă şi carnavalescă: „pe şelele onomatopeice de cămilă / când a trecut circul sau somnul de arcuri / cu saltimbanci fluizi / cu creerii sub măşti transilvănene / astăzi numai bancnotele / au sînge de febră mistică".
în poezia *Domino,* pe fundalul sdnteietor al citadinismului (cînd „sub ferestre Ford-uri au epuizat faruri"), poetul proiectează portretul iubitei, protagonistă într-o reprezentaţie excepţională, imaginată de poet, care stîrneşte ropote de aplauze: „Viziunea ta a topit toate plugurile de alamă / Stele acustice copiază indigo masca ta / în fiecare os te posed buric şi filigrană / toate fotoliile pământului vor aplauda"[30]. Comparînd-o cu varianta din volumul *Ospăţul de aur,* intitulată *Chiot* (şi inclusă iniţial de poet în volumul din 1929, *Poeme în aer liber),* descoperim diferenţe relevante. în primul rînd, în volum există o strofă în plus, care nu schimbă însă semnificaţia generală. Primele două strofe din volum sînt aproape în totalitate altele decît cele publicate în revista *Punct* şi le citez deoarece conţin o componentă extrem de delicată a spectacularului din poezia lui Stephan Roii, fără alte recurenţe în contextul general al operei poetului - dansul apelor: „Se desface în beteală şi în rochiile de apă / păunul unui apus cu cozile în purpură, / cerului i-ajunge luna pe o pleoapă / cînd serile palpită cu nuferii pe gură". Atmosfera de bal contaminează treptat şi alte elemente, trezite parcă dintr-un lung somn vegetal: „Se-aprind pe rînd copacii unşi toţi cu petrol / ca dansatori se mlădie viermii în fruct domnesc / în spirală toamna inventă în cer un stol"[31].
în *Ecran* înregistrarea pulsului planetar se face tot din perspectiva atractivă a spectacolului. De data aceasta catalogul de imagini sugerează la o audiţie muzicală: „Ape înmănuşate afişe cnouck ut", „melodia ta vingnetă pentru panoul serii"[32]. Dinamismul viziunii se destramă sub efectul calmant al stelelor care împart autografe: „Autograful stelelor dăruie morfină". Atmosfera muzicală invadează tot oraşul, care devine o imensă retină transparentă, deschisă şi permisivă, un univers oglindă: „prin retina urbei aburi şi orchestre".
Elementele cosmice sînt antrenate în delirul sărbătoresc şi-n poezia *Acord.* Putem măsura distanţa parcursă de sensibilitatea modernă, comparînd asemenea viziuni cu grandiosul marilor perspective cosmice 

din poezia secolului trecut, concentrate exclusiv asupra temei transcendentului, a absolutului sau a devenirii universale, subiecte minimalizate în notă ironică de lirica modernă. Noaptea nu mai este ambientul meditaţiilor filosofice, ci devine un personaj monden distribuit pe o scenă de *music-hall:* „Noaptea împleteşte cerului cravata"[33]. Aerul de lejeritate şi de vertij carnavalesc al elementelor se păstrează şi în poemul *Film.* Gesticulaţia se adecvează stilului comediei sau downeriei jucată în decorul metropolei: „Pe coridoare occidentul bântue clandestin şi mat. / Oraş cu ochelari americani de baga / felinarele respiră mucava / vîntul a băut spirt denaturat, / Compoziţie unanimă, patinaj imobil şi bar. / Casele sar de bucurie spre West-Sud. / Fabrici fumează ţigări Huyfcar, / cerul a scos bube de lapte crud / ... / în fîntîni fraze cu orificii şi măşti din Paraguay"[34]. Cum indică şi titlul, poetul preferă şi acum să colecţioneze imagini, fără să manifeste o preocupare specială pentru logica înlănţuirii lor.
Aceeaşi temă cu variaţii ni se propune şi-n poemul *Yost,* apărut pe prima pagină din numărul 11 al revistei *Punct.* Perspectivele fuzionează, alături de universul concentrat într-un spectacol de circ, revine şi ipostaza concertului urban, seducător şi extrem de dinamic: „Avion estetic, cerul înflorit cu lăzi braşoveneşti, / Fructe citadine s-au copt: becuri / Stelele au răsărit scolastic [...] / Pe asfalt audiţie autografe de claxon / în inimă linie aeronautică Bucureşti - Paris / Vibrări hermafrodite dancing luna medy în Germeny / Oraşul pipăie creerii cartierelor / Pian evanghelic câmpul manevrează extensoare"[35]. Stephan Roii a exersat strălucit stilul de inspiraţie futuristă al poeziei dedicate străzii haotice şi metropolei învăluitoare, un stil alert, colorat, presărat cu replici de reclamă publicitară, în volumul *Ospăţul de aur,* poezia apare cu un alt titlu, *Gînd dactilografiat* (inclusă în ciclul *întoarse din drum),* prezentând diferenţe semnificative faţă de varianta din revistă[36]. Deosebiri există în fiecare vers, dar ceea ce se poate observa, în primul rînd, e eliptismul variantei din *Punct,* în care, comparativ cu cealaltă s-au operat suprimări de verbe, adjective, elemente relaţionale, cu rol sintactic. Să notăm doar ultimele două strofe de cîte trei versuri în volum, care se reduc la două în ultima strofa din *Punct:* „Pe asfalt audiţie cu autografe de claxon, / o inimă aeronautică sărutind de sus oraşele, / cu vibrări hermafrodite, cu luna medy *in* Germany. / Degetul de pe buze adoarme încet cartierele, / caterincă întoarsă acasă,

cîmpul / manevrează semafoarele licuricilor". în ambele viziuni impresia de spectacular se compune din mai multe secvenţe. Lumea este un decor: pe un cer de gală, trecerea unui avion devine un act pur estetic: „Estetic avion la butoniera aerului". Gestul „secolului" de „a arunca monezi în eter" este comparabil cu un număr de circ. La aceeaşi idee trimite şi „postura" zgomotului „urcat în spirale pe frânghii". Din varianta din *Punct* lipseşte verbul „a urca", care întăreşte sugestia performării gestului acrobatic. In ultima strofă din varianta din volum, cititorul-spectator urmăreşte cu privirea dispariţia întregului decor la un semn al *regi^orului-poet* „Degetul de pe buze adoarme încet cartierele". Perspectiva aceasta regizorală, să spunem, nu apare şi în varianta din revistă. Introducerea gesturilor creatorului în propria operă este o trăsătură care va face carieră în arta modernă şi postmodernă. Acest prezent actual, modernist, surprins în simultaneitatea sa imediată de *autorul-regi^or* face posibilă conexiunea cu tehnicile *happening-xAxn., performance-vim.* Nu întîmplător, într-un capitol dedicat tehnicilor teatrale futuriste din studiul *Les Avant-gardes litte'raires au XX siecle*[31], autorul tratează concepţia despre teatru a lui F. T. Marinetti în aceeaşi secţiune dedicată *happening-ulm.* Ideea „incredibilului şi a absurdului" („Io stupore e l'assurdo") din accepţia futuristă, ca şi aceea a miraculosului („ii meraviglioso futurista"), prezente în doze diferite şi în viziunea lui Stephan Roii, sînt elemente care fac posibilă această apropiere. Mai reţinem că în teoria teatrului futurist principiul colajului şi al montajului se substituie piesei de teatru scrise. Preluînd şi această sugestie, considerăm poeziile spectacularului citadin drept montaje regizorale realizate de *poetul-scenograf.*

Trecînd la recurenţele poeticii feericului urban ilustrate de versuri publicate direct în volumul *Poeme în aer liber,* reluat în *Ospăţul de aur,* să ne oprim la cîteva imagini din poezia *în decolteul verii,* unde poetul şi iubita sînt primiţi pe imensa scenă a universului „cu reverenţe": „Dealurile ne-au primit / cu reverenţa umbrelor pînă la pămînt". Protagonişti ai unor metamorfoze spectaculare sînt atît cuplul (iubita mai ales), cît şi elementele cosmice înconjurătoare: „e albă, e rotundă colina lunei pe umerii tăi" sau „în catifea sîngele, inima, înveleşte-le", dar şi „luna rotundă cu plopii de gît alunecă / pădurea-şi pipăie în muselină coastele, deştele". Stephan Roii aduce partea lui de contribuţie la „liberalizarea" şi





dezinhibarea viziunii şi a limbajului în literatura română de la începutul secolului XX, în superbe versuri precum cele cu care se deschide această poezie. Este surprinzătoare familiaritatea tonului, renunţarea la orice solemnitate în invocarea iubirii, în favoarea unui lirism sincer şi lucid, cu accente de umor tonic: „Iţi iubeşti, ca fiecare, logodnica blondă din visul treaz / noaptea în havuze schimbă ceasul în cleştare / pădurea e cu copacii ei, luna intră ca un cneaz / îmi plac în minutul acesta de frunze, cuvintele / tale verzi, / fuga mîinilor albe / ca rîndunică ochiul în azur îl pierzi / şi la un pas lîngă tine, excursionişti cu frînghii / cad fără nici un folos în prăpăstii". Acest tip de discurs este reluat în perioada postbelică şi postmodernă a literaturii române.

In cheia spectacularului am putea citi poemul *Itinerar probabil* (inclus în ciclul *Întoarse din drum).* „Seara" este „adusă de departe" pentru a păşi pe o scenă: „luna" intervine „inutil" şi „logic", interpretîndu-şi rolul Într-un moment şi în condiţii inadecvate; drumul este străbătut de „un tramvai cabotin pe cablu dansator". Spectacolul prezentat de autor se pare că nu a fost finisat îndeajuns. Din această recuzită teatrală nu lipseşte sala, care „trosneşte în încheieturi ca fotoliile de nuc".

în *Discurs pentru un crepuscul* spectacolul se proiectează în decor hibernal. Glacialul devine feeric: „Iată acum iarna dansînd în frac / Prin valsurile albe ale grădinii". Şi alte indicii referitoare la lumea acrobaţilor: „O frunză e cerul sau e o menajerie de aburi / un circ în nori se îndepărtează, / Amazoana cade de pe trapezul viu". în ultimele versuri salturile mortale sau doar curajoase se identifică cu actul poetic: „In degetele mele cînd scriu, / Atîtea evoluţii ale zborului..."

Poetul apare în propriul text, într-una dintre primele poezii „personiste" *avânt la lettre,* anticipator postmodeme, din literatura română. Dacă la Stephan Roii acest fenomen este marginal, în schimb, la Voronca era un procedeu recurent, „tezist". Asistăm, prin urmare, la suprapunerea imperceptibilă a imaginii acrobatului cu cea a poetului. Una dintre poeziile care reiau această temă este *Circ* (inclusă în ciclul *Poeme în aer liber).* Poetul-acrobat este expus pericolelor liminare, în acord cu viziunea lui F. T. Marinetti, conţinută într-o sintagmă emblematică a „eticii" curentului futurist, în celebrul „vivere pericolosamente":





„Trapezul şi bara fac parte din scheletul mobil al atletului

Tîrziu, după miezul nopţii, cînd se deschideau vizuinile cerului, veneau girafele stelelor şi vegheau peste somnul clownilor ca peste somnul copiilor *epileptici".*

Ultimul epitet conotează sensul vieţii agitate, dinamice a poetului. Poezia pune două probleme de interpretare: se pretează unei lecturi în accepţie futuristă, care asimilează *statutul poetului* cu acela al *acrobatului,* dar există şi posibilitatea interpretării *lumii ca scenă, ca spectacol.* Aceleaşi indicii revin şi în primele versuri din poezia *Steag* (inclusă în ciclul citat anterior): „ne azvîrlim în cer, cerul e-o saltea".

Textul *Poemă printre mateloţi* (care încheie ciclul *Poeme în aer liber)* propune un succedaneu pentru poetul acrobat, în figura marinarului, un călător redutabil, care are caracteristici comune cu acrobatul:

„(De muşchii lor să te fereşti Cînd cîntecul le latră-n gît Şi ţin în dinţi cuţitul ca un zîmbet) -Au cîntat, mai

feroce, mai urît."

în sfîrşit un grupaj de versuri, *ILxerciţii în aer liber,* publicat în *Integral,* nr. 9. Este vorba de succesiunea a 7 secvenţe de versuri numerotate ca atare. într-unui dintre aceste grupaje, idealul curajului şi al performanţei fizice este închinat iubitei: „în prezenţa ta Canalul Mânicei / limba te răcoreşte amical ca o pastilă / cangurii te privesc din punctul lor de vedere / până 'n pisc vânt horticultor s'a sburlit în brazi ca un ed / un, doi, trei, pădurea promovează în amurg"[38]. Toate instantaneele grupate sub titlul *Hxerciţii în aer liber* — poem-sinteză, asemănător ca structură *Punctelor* lui Ion Vinea sau *Almanahului* lui Ilarie Voronca — sînt transpuse verbal într-un discurs degajat, discontinuu, ostentativ modernist, cu ajutorul tehnicii simultaneiste. Poemul conţine şi un P. S. teribilist:





„Mâine la ora 5
Soarele va răsări în mărime naturală".

Ambianţa elegantă şi senzuală a marilor oraşe se respiră şi în opera lui Stephan Roii în care intră şi o întreagă recuzită a „realului citadin": „oraş cu seri electrice / cu librării, cu arşiţa femeilor, / oraş cu parcuri de parfum" *{Ploile oraşului,* în ciclul *Întoarse din drum).* Asistăm la o juxtapunere frapantă între lumea circului şi feeria citadină.

Mai mult decît Ilarie Voronca, Stephan Roii ilustrează în anumite poezii acea componentă dură, aspră a universului industrializat al uzinelor şi ritmul maselor laborioase. Potenţialul acesta de materie exclusiv tehnologică apare pregnant numai la Stephan Roii, ca ecou al unor influenţe din programul futurist. Chiar la punctul final din primul manifest al futurismului se făcea elogiul „marilor mulţimi agitate de muncă, de plăcere sau de revoltă" şi al „fabricilor atîrnate de nori prin firele răsucite ale fumurilor lor"[39]. Iată cîteva versuri ilustrative din poezia *Cetate:* „în vast ecou difuzări de încinse ferării / pe nări desfăşurat cântec vertebre de bitum / rabotnicii sculptaţi în panoplii de scrum / şi repercutări fabrici, ascensor, clădării / ... / Obraji desemnaţi în unsori / circuit de fire electrogene noi siluete de furnale / oraş cu uzine şi oţelării zdrumicate'n dinţi / teren cu antrenări de rugby, oraş cu cuburi şi cu zimţi"[40].

în poezia *Capital,* tehnologismul se profilează pe un fundal mai diversificat de modernitate, cu pieţe centrale, cabaret, metropole, viteză, trenuri, tipografii: „în pieţi centrale arteră cu metropole în spirală / simt telescop creierul şi precizia simplonului / audiţia cartierului cu nervi co-reografi / viziune în suflet jass-band în cabaret / viteza numără 19 kilometri pe minut / lumina a ţipat chimic în laboratoarele inimii / plămîn vibrant pentru etajul secolului / sînge'n trup ca sîrmele-n beton"[41]. Revine în ultimele versuri şi modelul sportsmanului, aşa cum îl construise Stephan Roii în articolul său *Sporting.* „citadini cu muşchi ca mine cu cocs / toate dimensiunile în metal şi cub".

Stilul acestor texte e neutru, impersonal, eul poetic fiind absent, cum prevedea poetica marinettiană prin *Manifest tehnic al literaturii futuriste.* în termeni poetici, aceasta însemna, pe de o parte, suprimarea eului din literatură şi, pe de alta, înlocuirea lui cu „obsesia lirică a materiei" *{l'ossessione lirica della materia).*





Un motiv revi2itat de literatura futuristă, care pătrunde şi în poetica lui Stephan Roii, este asocierea mecanicului cu viul, amintind cunoscuta formulă bergsoniană din *Le rire,* „le mecanique plaque sur le vivant", o sursă certă de inspiraţie pentru futuriştii înşişi. Literatura ca şi teatrul futurist au avut o predilecţie specială pentru construirea personajului reificat, produs al unui univers mecanicist. Am notat într-un capitol anterior faptul că acest aspect derivă din admiraţia marinettiană pentru conceptele nietzscheniene prin care s-a încercat demitologizarea individului, în poetica lui Stephan Roii mecanicul apare secondat de ludic, combinaţie prin care poetul îşi propune să realizeaze parodia viziunii romantice despre iubire. *Parabola paratrăsnetului rătăcitor,* apărută iniţial în revista *Integral,* nr. 8, din 1925 (republicată în volumul *Ospăţul de aur,* în ciclul *întoarse din drum)* este un text narativ ce poate fi apropiat de prozele urmuziene, pornind de la modul de juxtapunere al unor elemente incompatibile în alcătuirea unui portret[42]. Ceea ce diferă este consistenţa, substanţa „obiectelor poetice": la Stephan Roii întîlnim simbolurile vitalismului şi ale mitologiei maşinismului: „scurt-circuit", „linie ferată", „vapoare". Efectul acestor alăturări e, evident, hilar. Poetul întreţine voit confuzia între identităţile a două „personaje": „pomul" şi „paratrăsnetul", ambii îndrăgostiţi de „Magdalena paradistilată", „personaj" feminin pe jumătate obiectual. Discursul paratrăsnetului se vrea un elogiu encomiastic al iubitei: „(Te invit Magdalena paradistilată), / adună colecţia vocilor din preerii c-o eşarfă de linie ferată, treci prin arteră ca o marfă de contrabandă prin Europa. / Glasul tău urcă în piei de tigru ca aburul în supapă, cu tine prind lei în Africa, naufragiez vapoarele pe apă, / conduc tramvaie în Marte şi te numesc consul în republica finlanda". Portretul pare decupat din diapozitive animate. O altă secvenţă se referă apoi la „pom". Stephan Roii introduce în versuri ideea de derulare a procesului scriiturii, simultană cu evoluţia „poveştii" Magdalenei. Apar în afara acestor indicii metatextuale şi sugestii intertextuale, prin citarea numelui lui Andre Breton şi al doamnei Bovary: „La five o'clock pomul sosi tuns cu Andre Breton, / arborii jucau cu cîţiva anotimpi pocher sau şotron. / Pomul negramatical se simţea fireşte foarte fericit, / ascultînd atent o eroare, / în livrea un automobil oferea servicii de bridge şi pastile de mentă. / Madamme Bovary, mai serviţi-mi, vă rog, un ceai cu rom,

cred că asta nu vă deranjează domnule pom". Continuînd în aceeaşi notă discontinuă şi ilogică, discursul poetic revine la celălalt personaj al complicatei poveşti de dragoste „paratrăsnetul", cîştigătorul indiscutabil al graţiilor iubitei, într-o scenă de teatru de marionete extrem de bine construită: „Pe un fotoliu paratrăsnetul flirta cu Magdalena! / ce-i livra săruturi ca cifre pe bonuri de tezaur". Punctul culminant al parodiei iubirii este atins cînd pomul se decide „cu un silogism de muselin", să se spînzure „de un copac". în *Integral,* poemul apărea pe aceeaşi pagină cu o altă poezie *(Centru* de Mihail Cosma), altă mostră de ilogism, care polemiza prin dteva sugestii tot cu poetica romantică: „pe geamul vagoanelor de cale ferată îmi lipesc / sărutul verde ca o etichetă de reclamă / te obsedează probleme romantice după cum pericole / prăbuşit gînd fracturîndu-se ca o coloană vertebrală".

Poezia *Madrigal,* publicată mai întîi în *Integral,* în numărul dublu 6-7, reproduce un discurs inedit şi ludic adresat iubitei. Poetul îi promite în dar femeii adorate un banal pepene, însă monologul care se înfiripă în jurul acestui subiect este sclipitor ca experiment literar. Poetul face dovada stăpînirii unor competenţe redutabile de „operator al limbajului" (Voronca). Trecem astfel de la spectacularitatea viziunilor şi a situaţiilor la spectacolul limbajului. Aplicarea unor procedee similare celor urmuziene se poate aduce din nou în discuţie, portretul pepenelui fiind foarte apropiat de acela al lui Ismail din proza *Ismail şi Turnavitu.* Elementul vegetal capătă însuşiri omeneşti, avînd „mult sânge rece", însă în versul următor aceste caracteristici îi sînt substituite cu cele ale unui obiect textil sau casnic: „acest pepene a învins orice foarfece". Jocul animat / inanimat oscilează sinuos şi stimulant: „Vreţi un pepene electric / sau un pepene cu cai? / Că mai poartă şi monoclu, scuză-mă te rog, / nu găsiţi că acest pepene / 1-a cunoscut pe Van Gogh?"[43]. Poetul îşi întreabă iubita dacă nu ar prefera un pepene electric, pentru ca apoi obiectul să recapete însuşiri umane: „doi felinari se rugau: un înger în ficat înţepe-ne / dar vrem să purtăm şi noi cravată / ca ori-şi care pepene". Poetul minimalizează importanţa mobilului sentimental, miza textului mutîn-du-se, de fapt pe construirea discursului.

Poemele de dragoste revelează o viziune duală: cea mai interesantă, susceptibilă de a fi apropiată de viziunea futuristă, constă în tratarea sen-


timentului în notă ironic-comică, nesentimentală, polemică la adresa atitudinilor şi pozelor romantice. Mesajul discursului îndrăgostit în *Etc.* (poem apărut în 1925, în nr. 4 al *Integralului* şi reluat în volumul din 1968, în ciclul *întoarse din drum)* poate fi rezumat de primul şi ultimul vers:

„Iubita mea dezarticulată şi perpendiculară
Ieri te-am căutat toată ziua la mica publicitate"[44].

Merită să fie citate şi alte versuri intermediare pentru aportul lor de experimentalism ostentativ introdus atunci în literatura română de poetul avangardist: „splina ta e maşină de cusut nori / glasuri sunt deflaţie monetară (în volum: „glasurile oraşului, ce inflaţie monetară") / Berlin face policeman la dreapta (faţă de „de ce agenţii de circulaţie stau pe loc?"). Din volum lipseşte ultima strofa, iar versurile anterioare sînt modificate faţă de varianta din *Integral,* devenind irecognoscibile. Citez cîteva versuri din revistă pentru a observa schimbul frenetic de caracteristici între regnurile tehnologic, natural şi uman, actanţi de data aceasta într-un spectacol (o comedie) al literaturii, şi mai puţin al oraşului monden. Marinetti, la rîndul lui, vorbise de „vegetalizarea, mineralizarea, lichefierea stilului"[45]. Stephan Roii îşi însuşise şi neologismele cel mai nou apărute în limbă, aducînd şi în această direcţie, alături de alţi colegi mai radicali, o contribuţie de pionierat în literatură: „Stelele gri fluieră identic greşelilor de gramatică / pasul tău marchează 300 yards în aerodrom / la five'o dock sandwich îţi ofer nervii de fosfor / iată becurile cu mânuşi de lac la tîmple".

Iubita, întruchipare a Ideii şi a Frumosului în viziunea romantică, decade pînă la un banal obiect geometric. Francesco Flora în cartea sa, *Dai romantidsmo al futurismo /De la romantism la futurism,* aducea cîteva precizări relative la motivul iubirii în gândirea estetică marinettiană, pe care le invocam şi cu un alt prilej, referindu-mă la pătrunderea în literatura română de avangardă a antisentimentalismului: „Un om care a retrăit toată poezia nostalgică şi selenară a vechilor poeţi; care s-a îmbătat cu melodiile palide sub vălurile lunilor celor mai sentimentale, este în mod obligatoriu obosit de ele. Este firesc ca acesta să vrea să ucidă clarul de


lună"[46]. însă exegetul constată cu subtilitate că în poezia lui F. T. Marinetti există o oscilaţie continuă între „un romantism care afirmă şi un futurism care neagă" viziunea sentimentală. Aceeaşi contradicţie caracterizează şi poeziile lui Stephan Roii.

în acelaşi timp nu putem ignora faptul că F. T. Marinetti este autorul manifestului antiromantic *Ucddiamo ii chiaro di Lunal* (1909) la care Flora face aluzie în pasajul citat, şi că punctul 9 din primul manifest futurist sau manifestul *Jos Tangoul si Percevah /'Abbasso ii tango e Parsifal!* (11 ianuarie 1914) şi ca şi punctul 8 din *Sensibilitatea futuristă /IM sensibilită futurista* proclamă dispreţul femeii. Ultima referinţă citată sună astfel: „Dispreţul dragostei (sentimentalism sau desfrîu), produs al libertăţii mai mari şi al uşurătăţii erotice a femeii şi al exagerării universale a luxului feminin"[47].

Dacă Stephan Roii a cunoscut aceste texte, şi presupunem că nu a fost singurul poet român avangardist care a avut acces la ele, atunci ipostaza negativă asupra iubirii ar putea fi inspirată şi de o atare influenţă. Dar acelaşi poet este şi autorul unor poezii de dragoste în notă modernist moderată: *Stea odihnind, J\ur gemut, Ceas ocolit, Cînd* (poeme postume).
în încheierea secţiunii dedicate tematicii de eventuală inspiraţie futuristă, iată o analiză a cîtorva texte care inaugurează o poetica frecvent întîlnită şi în versurile lui Ilarie Voronca: poetica expunerii, a etalării obiectelor percepute vizual. Mai importantă decît privirea devine la Stephan Roii arhivarea imaginilor.
Poezia *Relief* în varianta tipărită în revista *Punct,* poate fi interpretată ca o sinteză de locuri ale expunerii[48]. Nu se poate stabili un motiv central al poeziei, coerenţa fiind abolită de un joc caleidoscopic de imagini ce dau impresia că pot fi generate la infinit: *„Pleoapă* în compoziţie velină / inimă în fular de mătasă / ultimul *proector* sfîrşit". Mai apar în text termeni precum „ecran", „imaginea ta" circumscrişi unei poetici a privirii, care nu va atinge totuşi stadiul de obsesie modelatoare a imaginarului, cum se întîmplă la Ilarie Voronca. Ca şi în poezia acestuia, există bine conturată la Roii mişcarea de trecere a imaginii văzute într-un echivalent tipografic: „port imaginea ta / în albumul cu triunghi şi papagali postumi" sau „calendarul ţi-a imprimat duminici de tinctură de iod".
Deşi prezintă cîteva diferenţe faţă de varianta apărută în volum în 1968, e adevărat, nu atît de mari ca în alte cazuri, poemul *Ecran* păstrează


totuşi o formă apropiată în cazul unui vers ce include aluzii la poetica privirii: în revistă, versurile „ape înmănuşate *afişe* cnouck ut / pe gâtul cerului eczemă şi *tipografi?'* merită să fie reţinute pentru sugestiile tipografice din termenii subliniaţi[49]. Aceleaşi versuri devin în volum: „Ape înmănuşate nu mai mîngîie şoaptele, / pe gîtul cerului şiraguri de exeme ce nu dor". Observăm că termenii subliniaţi în prima variantă sînt inexistenţi în a doua.
în locul afişelor, în poezia *Peste umerii cuvintelor* (inclusă în ciclul *Rămase acasă Inedite,* din volum) apar *panoplii.* Un alt corespondent din acelaşi cîmp semantic este *basorelieful:* „Pe pleoape ţi se întorc ca în basoreliefuri / cavalerii ucişi ai cruciadelor" *(Cu literele de mînă,* în ciclul *întoarse din drum).* Roii a avut în vedere o poetică a privirii şi a replicilor ei tipografice, cum demonstrează şi tidurile acestor compoziţii care alătură „cuvintele" şi „literele", figurile deschiderii, ale expunerii, semnele unui *univers la vedere.* Că aşa stau lucrurile o dovedeşte şi invocarea iubitei şi rugămintea poetului către ea de a apărea în text, odată ce există deja în pupilă: „Apari în text aici cu sufletu-n păianjeni, / cavalerul e în marmuri înalt lîngă acvilă, / din inimă o rană e ultima din pajuri / din spadă rămasă o rază şi tu singura-n pupilă". Ochiul şi textul se intercondiţionează într-o relaţie extrem de subtilă.
în *Ziua stă tăcută* (ciclul *întoarse din drum),* „albumul" şi „calendarul" reprezintă obiecte în care poetul a colecţionat deja trecutul unei iubiri fericite: „Iată albumul cu triunghi cuminte şi papagali postumi" şi „Prin duminicile de corali din calendarul amintit / străzile sînt pustii, tîmplele mai albe".
Nu mai departe de o pagină, în *Vociferări galante* se reia imaginea albumului conţinînd *mărci poştale* şi avînd aceeaşi funcţie de receptacol de imagini şi amintiri. De altfel, poemul este dedicat fratelui lui Ilarie Voronca, Alexandru Marius: „Parcurgi elocvent de la începutul lumii pomii / orînduiţi geometric cu mărcile jubiliare în album". Apare în plus încă o figură a scriiturii tipărite - *scrisoarea:* „paşii-i lipeşti ca plicuri cu scrisori de dragoste".
în fine, mai citez din textul *Poem nerostit* (în ciclul *Rămase acasă Inedite),* pentru a nota noi recurenţe ale ochiului, investit cu capacităţi excepţionale de sinteză vizuală: „Confluent pînă unde *ochiul* se întretaie /


cu un zbor cutremurînd murmurul de apă, / în inimi sîngele e zgribulit ca boabele într-o păstaie / pe un litoral erotic dintr-o a doua *pleoapă".*
Concluzionînd, observăm că toposul oraşului feeric-spectacular atrage după sine figuri ale deschiderii şi implicit o poetică a privirii, simplificată însă faţă de cea elaborată de Ilarie Voronca; pe de altă parte, spectacularul şi frenezia viziunilor citadine implică un alt tip de sensibilitate afectivă, esenţial antiromantică şi antisentimentală.
Care sînt formulele tehnice ale „operatorului" Stephan Roii aplicate limbajului, inspirate de estetica futuristă?
Stephan Roii ca şi Ion Vinea sau Ilarie Voronca a avut oroare de literatură. Mai exact de literatura cu accente melodramatice, de toamnele apocaliptice din literatura simbolistă. Poezia *Ploile oraşului* (din ciclul *întoarse din drum)* este un text semnificativ în această privinţă, lăsînd să transpară şi cîteva savuroase aluzii intertextuale. Poemul e pedant şi demonstrativ la modul tezist, programatic. Faptul că plouase abundent apare notat pe un ton pur constatativ, lăsînd să se înţeleagă că venirea ploii e extrem de îmbucurătoare, după o absenţă prelungită. Prozaismul versurilor este şi el programatic: „Plouă peste cascade şi bulboane / plouă în maghernite printre crăpături / plouă peste oraş - / dar nu plouă cum ar ploua în inima mea / (vezi Verlaine) / Nu plouă sfîşietor şi melancolic ca-n Bacovia". Intertextualitatea, sub forma citării poeţilor simbolişti, ia accente polemice, poetul afirmîndu-şi prin opoziţie propria viziune. în răspăr cu toţi poeţii tradiţionalişti sau simbolişti, poetul descoperă încîntat frumuseţea cristalină, orbitoare a oraşului după ploaie: „Pe străzile oraşului am văzut ieri / femei

înfăşurate în libelule de celofan / Şi le spăla din belşug ploaia / ca pe nişte păpuşi mari de porţelan". Este adus indirect în discuţie motivul secetei simbolice prezent în literatură, care îi produce repulsii şi spaime poetului. Este un mod de a spune că literatura parabolică, suprasaturat simbolică nu-1 satisface. El în schimb, crede că „plouă generos şi persistent / peste glia / care a jinduit aceste picături ale cerului", că „plouă mănos peste toată ţara", şi, prin urmare, concluzionează: „Iată de ce nu plouă dezasperant şi melancolic. Iată de ce inima mea se bucură".
Tehnica expresiei telegrafice este un procedeu intens „cultivat" şi de Stephan Roii. *Erotică în tavernă* (din ciclul *Poeme în aer liber)* este o poezie


de dragoste, în notă comică, construită după modelul reportajului liric. Prezenţa rimei nu este o dovadă de conservatorism prozodic, ci o modalitate de a semnala caracterul convenţional al acesteia.
Statutul imaginii poetice se stabileşte în versurile lui Roii, invariabil, în funcţie de principiul analogiei. în poemul *Lentilă* (din ciclul *întoarse din drum),* ambianţa nocturnă este sugerată de mai multe elemente între care se stabilesc relaţii implicite: „felinare cu bale de lumină", „ca pete de poeţi", „tenebre", „ferestre cu bonete de lemn". Poetul asociază anumite mărci conţinute în aceste imagini, care fac parte dintr-un cîmp semantic unic, surprinse printr-o lentilă. Tehnica simultaneistă a imaginii apărea şi la autorul lui *Ulise* (1928). Ambii poeţi, spuneam, împărtăşesc obsesia explorării, a descoperirii, consumată de-a lungul unor itinerarii ramificate, întretăiate, într-un univers deschis privirii, ca o scenă pe care se montează spectacole foarte diferite: circ, teatru, audiţie muzicală, sport.
Am prezentat într-un capitol anterior semnificaţia „lirismului multiliniar" /„ii lirismo multilineo", principiul esenţial al simultaneismului în poezia futuristă, care constă în perceperea şi redarea concomitentă de senzaţii multiple. Prin urmare, poezia se construieşte din lanţuri de analogii, care instituie un regim al imaginii deopotrivă „policrom", „polimorf, „polifon" (F. T. Marinetti). Procedeul este echivalentul poetic al „complementarismului culorilor" sau a „întrepătrunderilor de planuri" din pictură. Poeziile *Reverenţă, în decolteul verii, Rouă, Armură vie, Corn, Chiot,* toate incluse în primul ciclu de versuri, se adecvează unei lecturi de acest tip. In toate poemele citate se formează neîntrerupt reţele de imagini care dau impresia că pot prolifera la infinit: „într-o noapte vioara ungea cu mătase hanul se zvîrcolea văzduhul sub limba cît o linte a unei privighetori cerul-şi prăvălise în havuz tavanul, sfîrîia cîmpul în miresme cu incendiile în fantomele de ederă şi în umbra ei toridă" *{Reverenţă,* din ciclul *Poeme în aer liber).*


Ingambamentul contribuie la menţinerea impresiei de flux liric continuu.
in poezia *Ochiul negru al nimănui* (din ciclul *întoarse din drum),* diseminat în nenumărate particule, fiecare fragment de text capătă o autonomie proprie. Imagismul lui Stephan Roii îşi demonstrează predilecţia spre discontinuitate. Şi mai revelator dintr-o atare perspectivă este poemul în proză *Maison d'ore*[/^0]. Amintesc că Stephan Roii a mai publicat şi alte texte similare, de care m-am ocupat în capitolele dedicate revistelor de avangardă. Este vorba de compoziţii precum *Ficat alb*[5\] *şi Antologie*[52].
Revenind, constatăm că experimentalismul iconoclast este prezent aici în orice vers. Titlul nu este - aşa cum poate părea la prima vedere -traductibil din limba franceză, al doilea termen fiind un cuvînt absolut comun din limba română. Totuşi se pare că poemul este dedicat iubitei, care este sfătuită să-şi măsoare sentimentele în procente. în versul cinci, printr-un artificiu amuzant, apar deopotrivă cuvîntul „stea" şi corespondentul lui în limba franceză, deşi cei doi sînt termenii unei comparaţii, care devine astfel imposibilă. Poetul îşi propune să submineze regulile poeticii, în accepţia tradiţională: „ecran râsul tău salcîm simte-mă 5% California / şi practică inima cum o batistă gri din sertar / aici stelele au răsărit ca-n Olanda Ies etoiles". Un puternic efect stilistic rezultă din construirea fictivă a verbului pornind de la numele firmei Citroen sau din introducerea în text a unor termeni tehnici în alcătuirea portretului iubitei, (un alt verb fiind format de la adjectivul „sterlină", din construcţia fixă „liră sterlină") şi a unor apelative în limba germană: „iluminează amurgul de Alaska mîna ta 15 Watts / apasă-te liră sterlină-te citroen-mă moară de eucalipt şi probabil să ne plimbăm / bitte iubirea mea 900 metri peste nivelul mării". Acelaşi ton discursiv se păstrează pînă în ultimele versuri, pe jumătate ironice, care, Într-adevăr, trebuie să fi părut scandaloase majorităţii publicului la începutul secolului: „treci ţintue-mă atlas geografic zvârle-mă / poartă-mă pălărie de pae / manuela manuela die griine manuela / logica Ostanda finanţe T. S. F."
în cîteva dintre poeziile cuprinse în ciclul *întoarse din drum* reapar aluzii textualiste, ceea ce probează recursul conştient al lui Stephan Roii la


acest procedeu. în opinia lui Ion Pop[53], Stephan Roii este poetul în poezia căruia „textul se întoarce mai mult decît oricînd înainte asupra propriei lui substanţe şi sintaxe" (Ion Pop, *Avangarda în literatura română).*
în *Parabola paratrăsnetului rătăcitor,* „Pomul trecea singur prin cetatea cu triunghi şi magnet / şi între paşi adjective cît veveriţe dansau pe sunetul violet". „Adjectivele" din *Ecran* sînt „de camfor" şi „înfloresc cartierul

de lemn", iar „fiecare plop şi-a cumpărat porte-feuille". Intertextul e reperabil şi în poemul *Baldachin* (ciclul *întoarse din drum).* Tonul versurilor rămîne impersonal, neexistînd un subiect liric căruia să-i poată fi atribuit discursul. Stephan Roii citează pe Baudelaire şi face aluzie la poemele cele mai cunoscute ale lui Rimbaud şi Lautreamont: „Pat nupţial, crizantemă a nopţilor de fosfor / în zîmbetul tău a plîns poetul prunc, / [...] / Cîntecele lui Maldoror, / Albatrosul lui Baudelaire, / le Băteau Ivre ş.a.m.d."
Oprindu-ne la exemplele în care „adjectivele" şi „pomii" capătă însuşirile altor regnuri, se poate vorbi, ca procedeu echivalent, despre o trăsătură proprie poeticii futuriste, „obsesia lirică a materiei", temă dezvoltată teoretic în manifestul marinettian *Distrugerea sintaxei Imaginaţie fără fire Cuvinte în libertate /Distrutrione della sintassi Immagina^one senyafili Parole in libertă.* Această obsesie a materialităţii a fost tradusă de către poeţii cu-bo-futurişti în termenii unui nou realism - G. Apollinaire: „Iubesc realul, îl visez şi creez, adevărat şi pur şi simplu şi sănătos. Sînt materiale pe care poetul le strînge, spiritul nou le strînge, şi aceste materiale vor forma un fond de adevăr a căror simplitate modestie nu trebuie să producă dezgust"[54]. Paul Reverdy avansează cu încă un pas, susţinînd că: „Această artă se află în contact direct cu viaţa care e unica ei sursă"[55].
înrudită programului futurist, dar nu numai, este şi prezenţa „spaţiilor albe" în poemele *Lentilă, Ireversibilul mers, Discurs pentru un crepuscul, Toamnă lirică* (toate aparţinînd celui de-al doilea ciclu de versuri cuprins în volumul *Ospăţul de aur).*
Perspectivele revelate prin cuvinte şi prin spaţiile grafice / semantice pe care acestea le deschid nu pot fi decît cele ale unei realităţi în mişcare. Observam într-un capitol precedent efectul produs de aceste secvenţe în mişcare, generatoare de tensiuni inter-textuale, care se înscriu în acelaşi timp în spaţiu şi în timp. Ideea de mişcare face parte din compoziţia şi


din semnificaţia poemului, plurivalentă în funcţie de intuiţiile lectorului, care este chemat să completeze spaţiile albe. La Stephan Roii, acesta este şi un mijloc de a contrazice aşteptări, instituite de el însuşi într-un vers cu scopul de a fi bulversate în versul imediat următor:
„Care-i meritul tău când glasul se decolorează ca păpuşile în ploaie?
Ce bine-mi pare că nu-ţi mai pot admira părul ars din imprudenţă.
Ştiu: în aer liber pieptul păsărilor e cald ca ouăle clepsidrelor de nisip". *(Toamnă lirică,* din ciclul *întoarse din drum)*

Fiecare spaţiu alb care izolează un vers de continuarea sa logică e un prilej de a introduce o evidentă deviere semantică. Dispersia alburilor pe suprafaţa paginii, „care separă mental grupurile de cuvinte sau cuvintele unele de altele", are rolul de „a accelera uneori şi de a încetini mişcarea, scandînd-o, intimînd-o chiar, în funcţie de o viziune simultană a Paginii: aceasta considerată ca unitate, aşa cum este, altundeva, Versul"[56] (Stephane Mallarme, Prefaţă la *Un Coup de des n'abolira jamais le hasard /O aruncătură de paruri nu va aboli niciodtă hazardul,* care reprezintă una dintre primele teoretizări ale viziunii simultane şi a spaţiilor albe).
Există însă o distanţă considerabilă între poemele lui Stephan Roii, concepute după acest model şi poezia cu spaţii albe practicată de F. T. Marinetti (de exemplu *Battaglia Peso + Odore,* din *Răspunsuri la obiecţiuni / Risposte alle obie^ioni,* 11 august 1913). în poemul marinettian, principiul coerenţei este abolit. Avem de-a face cu un poem în proză în structura căruia coexistă haotic semne matematice, onomatopee, cifre, şiruri de cuvinte. Poemul este o ilustrare fidelă a tuturor principiilor expuse în *Manifestul tehnic al literaturii futuriste.*
Semnalez alte cîteva trăsături general avangardiste care au pătruns în stilul lui Stephan Roii.
Ludicul nu este doar o constantă tematică, ci şi una formală. în *Poemă printre regi* (din ciclul *Poeme în aer liber),* strofele sînt întrerupte de catre-


ne rimate, scrise într-un stil care mimează perfect naivitatea şi primitivitatea mijloacelor artistice:
„Aici trecea un rege gal
buclat rotund în portocal lipsit de clei şi uns cu aur pe aici trecea un brontozaur".
Stephan Roii adoptă de data aceasta regulile consacrate de prozodia tradiţională, cu unicul scop de a le trăda automatismul, mecanicitatea generatoare de efecte comice. Jocul este convertit în *comedie a literaturii,* în *joacă de-a literatura.*
Narativitatea din unele poeme semnate de Stephan Roii este un procedeu avangardist foarte difuz la colegii de generaţie, care contrazice, în acelaşi timp, principiile telegrafismului poetic futurist. Narativitatea este doar un suport al lirismului discontinuu, ea nu face altceva decît să suplinească descrierea, funcţia narativă propriu-zisă fiind absentă. Intr-un astfel de poem, versurile devin prozaice, ritmul este aproape absent.
VIII. 4. Am remarcat în treacăt faptul că poetul scrie poezie de dragoste în notă modernistă. In anumite cazuri rima se păstrează, fără intenţii subversive, în ciuda iregularităţii dimensiunilor versului *(Continuarea filelor, baldachin).* Aceste indicii conduc la existenţa unei laturi de *modernism moderat* în opera poetului.
Am reţinut la Stephan Roii prezenţa unor poeme de atmosferă medievală. Personajele acestor mici scenarii lirice

sînt cavaleri singuratici, regi, prinţese. Este o poezie livrescă, care frapează prin preţiozitatea estetizantă a termenilor şi prin sublimarea viziunilor, cultivînd o anumită imponderabilitate a imaginilor. Versurile par glaciale, nu mai comunică direct o atmosferă solară, ci se apelează la impresii statice şi la embleme ale somptuozităţii regale, solemne şi austere:
„In silex fluid tauri duc o panoplie
în coarne un războinic spre regatele sterile cascade în trompetă ţîşnesc cu sîngele din vulturi".


Portretul unei prinţese este de o răceală parnasiană:
„Amazoană cu calul de opal îngenunchează în amintire deci Păşeşti de-a lungul lumii un ţărm de sînge galben un ren păşeşte în pietre veacul lui pe loc în buchetul de oşteni adus săbiei de marmură
o sandală de sînge tropăie pe fruntea lor ireală".
*{Mina din crin)*
O altă poezie care ar putea fi citată în acest context este şi *Reverenţă, pînă unde,* apărută iniţial în ultimul număr din *Integral,* în 1928 şi republicată în volumul *Ospăţul de aur,* în ciclul *întoarse din drum*[51]. Chiar dacă în prima variantă există o strofă în plus faţă de cea din volum, modificările nu sînt esenţiale. Este o poezie de dragoste care nu mai conţine nimic din lexicul civilizaţiei ostentativ moderniste. Faptul că poezia apare în numărul 15 din *Integral* indică atingerea stadiului de „clasicizare" a liricii lui Stephan Roii. în locul farurilor de automobile şi al reclamelor luminoase apar cîmpii cu cerbi, vulturi plutind peste înălţimi etc. Poezia poate fi asociată liricii de dragoste blagiene, de exemplu. Citez din varianta publicată în *Integral.* „întoarce-te din ceruri cu cerbii pe statură / vulturii rotesc cu insomnia în plisc / te vreau prinţesă vie cu regii sub centură [...] foşnea în vînt pădurea ca / balul altădată / capul tău se apleacă cu / privirea pusă în crin".
In fine, să reţinem alte cîteva versuri care oferă sintagme echivalente plasticii constructiviste, deşi dintre poeţii studiaţi, la Stephan Roii demersul apare mult mai limitat. Poezia *Zîmbet fix,* apărută direct în volum în ciclul *Rămase acasă Inedite,* propune imagini statice, masive. In final, se face aluzie la opera sculptorului Constantin Brâncuşi: „Pădurea e de umbră în clipele ei de fildeş, / pe frunte cînd vine noaptea ca o pasăre de aur / şi carnea fructelor e mai rotundă în femei, / cînd perdelele uitării despart zilele de ieri. / P. S. Ce frumos zîmbea Brâncuşi privind piatra".
Şi cîteva precizări despre poezia lui Stephan Roii cu tente suprarealiste, scrisă în timpul colaborării la revista *unu,* din 1928 pînă în 1932,


perioadă în care s-a afirmat primul val suprarealist al avangardei româneşti. Un alt filon al poeziei lui Stephan Roii de2voltă imagismul convertit în viziuni halucinatorii. Influenţa onirică transpare în reprezentări dematerializate. Logica fluxului imagistic o va urma pe cea a visului suprarealist. De fapt, Stephan Roii este un poet de tranziţie, cu care se deschide perioada celui de-al doilea val avangardist.
Mai **întâi** cîteva date absolut necesare înţelegerii programului şi tendinţei promovate de *unu.*
Revista ia fiinţă la iniţiativa lui Saşa Pană, în aprilie 1928, şi va fi „asasinată" la al 50-lea număr, în aprilie 1932, chiar de către fondatori. Publicaţia a reprezentat principalul organ de informaţie artistică şi mediul celor mai avansate experienţe literare şi plastice, orientate spre zona suprarealismului la sfîrşitul primului val al avangardei româneşti. Visul şi cauzalitatea obiectivă, dicteul automat şi absoluta spontaneitate a actului poetic sînt mijloace de eliberare a fiinţei aplicabile în plan exclusiv literar, tendinţă ce va fi criticată de al doilea val suprarealist, care face din vis un principiu vital, existenţial. Totuşi, elogiul visului devine scopul ultim pentru primii suprarealişti (Ilarie Voronca, Stephan Roii, Saşa Pană, Geo Bogza, Mihail Cosma şi pictorii Victor Brauner, ilustratorul revistei, M. H. Maxy, Herold, Perahim).
Semnalăm cîteva evenimente culturale promovate de *unu,* care indică faptul că exista un interes realmente substanţial pentru suprarealism. De exemplu, în 1928, numărul din decembrie anunţă apariţia cărţii *Les Dernieres Nuits de Paris* de Philippe Soupault (Paris, Calman Levy, 1928); primiseră la redacţie *L'amour de lapoe'sie* de Paul Eluard, *Etes-vous Fou?* de Rene Crevel şi *Sources du vent* de Pierre Reverdy. în 1931, se publică în versiune românească *lMpeinture au defi* de Louis Aragon, text scris pentru catalogul unei expoziţii de colaje, de la Galerie Goemans, Paris, 1930. Tot în 1931 revista semnalează şi comentează cărţi precum: *Nadja* (Andre Breton, 1928), *Deuilpour deuil* (Robert Desnos, 1924), *Capitale de la doukur* (Paul Eluard, 1926), *Therpsichore* (Philippe Soupault, 1928). De pe acum, Saşa Pană şi Stephan Roii decid să rupă cu suprarealismul şi să facă loc în paginile lui *unu* unei literaturi de orientare mai larg modernistă, receptivă la stimulii sociali şi la activitatea politică de stînga. în consecinţă, în numerele anului următor, introduc note despre filmele lui Eisentein şi


Poudovkine. în lunile februarie şi aprilie 1931, apar pentru prima oară în România poezii de Maiakovski.
în realitate, membrii grupului *unu* nu au avut o poziţie mimetic suprarealistă, nu au aderat niciodată la doctrina lui Andre Breton, principiile curentului francez producînd doar influenţe parţiale, concretizate în anumite opţiuni

tematice şi stilistice. Vorbim, aşadar, în această primă etapă, de un suprarealism românesc timid şi de suprafaţă. Nici psihanaliza şi consecinţele ei asupra scriiturii n-au sedus pe poeţii români din acest prim val, deşi grupul număra printre membrii un medic, pe Saşa Pană, care ţinuse trei conferinţe pe această temă în 1927. Interesaţi mai ales de reformarea limbajului poetic, membri grupului *unu* au cultivat mult analogia şi imaginea, în accepţia dată de Pierre Reverdy, de „întîlnire între două realităţi îndepărtate": „Plus les rapports des deux realites seront lointains et justes, plus Fimage sera forte" („Cu cît raporturile între două realităţi vor fi mai îndepărtate şi mai insuficiente, cu atît imaginea va fi mai puternică").

Ce se poate spune despre accentele suprarealiste din opera lui Stephan Roii?

Datorăm alegerea poemelor *Ro^a orelor, Alb închis* şi *Arborele spontan* autorilor antologiei bilingve *Poesia romena d'avanguardia Testi e manifesti da Urmu% a Ion Caraion /Poezia românească de avangardă Texte si manifeste de la Urmu% la Caraion*[5i], Marco Cugno şi Marin Mincu, care au oferit informaţii utile referitoare la data şi locul apariţiei acestor texte în revista *unu.* In volumul *Ospăţul de aur* nu există precizări minime, indispensabile unei analize a poeziilor amintite, sursa făcînd imposibilă încadrarea lor în opera poetului.

în *Ro%a orelor,* „personajele" din fostele scenarii medievale apar învăluite într-o atmosferă onirică de străvezimi hieratice. „Regii" au devenit ei înşişi „somnoroşi", lăsîndu-se seduşi de mrejele somnului şi ale visului. Limbajul se fluidizează la fel ca şi universul conţinut de el: „în crepusculul de safir armăsarul opreşte brusc. / Din floarea orei / albastre se desbracă femeile luminei în oglinzi / plutesc lebezi de zăpadă în norii pe terasă / ascultă urechea lipită de roza continentelor / cavaleria lunei: / copitele izbind acoperişele de fildeş, umărul rotund / al mărilor, / coroana şi sceptrul regilor somnoroşi"[59]. Momentul auroral al zilei şi al iubirii introdus de ultimele versuri poate fi asociat motivelor din ultimul volum al lui Ilarie Voronca, *Patmos.* Este aproape neverosimilă schimbarea da-





telor poetului acrobat în cavalerul sau prinţul suprarealist, rătăcitor pe tărîmurile visului.

Poezia *Alb închis* este ambientată într-o noapte luminată de lună, în care visul, somnul şi moartea se confundă, fără nici un accent tragic: „cheia inimii se întoarce în sînge / şi trece mai departe paznicul visului / spînzuraţii sînt cu un metru mai aproape de lună decît noi / florile care au crescut peste morţi / sînt pupilele care au putrezit în neant / ridicat din somn ascultă cum geme aurul / (din pămîntul în care cresc iarba şi isvoarele)"[60].

Structura poemului *Arborele spontan,* apărut mai întîi în *unu,* în 1932, inclus ulterior în antologia bilingvă *Poesia romena d'avanguardid>*[x], este sensibil diferită de cea din volumul *Ospăţul de aur*[^2]. Textului împărţit în trei fragmente în revistă îi corespunde în volum delimitarea în trei poeme diferite, cu tiduri distincte: *Arbore spontan, Efigia aerului, Oricum.* Diferenţele între cele două editări nu sînt semnificative. Iau ca text de referinţă varianta publicată în antologie.

Este vorba despre o poezie de dragoste, în care iubita, prezenţă miraculoasă, este asimilată unei zeiţe, imagine consacrată a femeii de poetica suprarealistă. Secvenţele poetice, de o prospeţime delicată, se proiectează şi de data aceasta pe un fundal nocturn, oniric: „Din lună n-a rămas decît un singur pas de al tău / Şi într-o draperie de flăcări părul pădurea te visează / Stea verticală, noapte pierdută în oglindă, semn rău / In bufniţe ca-n ceşti umbra se-nspumează / Pe masa acestei nopţi lumina îşi desbracă mănuşile". în a doua secvenţă, chipul iubitei păstrează aceleaşi trăsături, iar cuvintele trecute prin foc sînt agenţii unor metamorfoze esenţiale: „Apari în nori la ferestrele de aur / Ca o efigie a aerului / Din soare a rămas un cap de taur roşu / Şi cuvintele pînă la frunte se prefac în flăcări / în mîini ţii un stilet al florilor / şi ţipătul unui parfum cînd deschizi braţele". în secvenţa finală asistăm la totala contopire a cuplului, care antrenează comuniunea cu toate elementele universului în acord cu principiul vaselor comunicante: „De la glezna ta e o tibie de cer pînă la genunchiul lunii / şi fluturii sînt mîni cari au rămas în aer / Aceste clipe în peşti se aprind / închide ochii, fa-mi loc în tine / şi uşile se deschid şi se închid / ca grădinile în fructe".





principiul vaselor comunicante: „De la glezna ta e o tibie de cer pînă la genunchiul lunii / şi fluturii sînt mîni cari au rămas în aer / Aceste clipe în peşti se aprind / închide ochii, fă-mi loc în tine / şi uşile se deschid şi se închid / ca grădinile în fructe".

Aceeaşi aură de miracol învăluie chipul iubitei-fantasmă şi copilă în poezia *Un crin tăcea...* (ciclul *Întoarse din drum),* iar metamorfozele cosmice îl întîmpină pe poet la orice pas. Atmosfera pare de basm, astralul şi terestrul fuzionează: „în lună ochiul tău e fără de pupilă / şi florile te duc de mînă. / [...] Priveam din tine prăpăstiile ca din fereastra unui compartiment. / în atelierul potcovarului, / fierul se prefăcea în trandafiri, / flăcările azvîrleau confetii / peste mîinile lui ca un păianjen de cărbune. / Copila lui, cu părul clătit în aur, / aduna în batistă incendiul". Starea onirică şi miraculosul au fost apanaje ale suprarealismului: „Miraculosul e mereu frumos, orice miraculos e frumos, ba chiar numai miraculosul e frumos"[63].

în comparaţie cu Ilarie Voronca, Stephan Roii elaborează mai puţin imaginile şi nu dezvoltă toate temele suprarealiste abordate de colegul său, influenţele fiind mult mai limitate decît la Voronca.

**Concluzii.** Afinitatea faţă de estetica futuristă este o dimensiune extrem de importantă a poeticii lui Stephan Roii.

Ce s-ar putea spune la o comparaţie între cei trei poeţi analizaţi în cheie futuristă? în cazul lui Ion Vinea, poezia

de inspiraţie futuristă ocupă un loc modest în ansamblul operei. La Ilarie Voronca, lupta între tendinţele futuriste, considerate parte a profilului constructivist al autorului din prima etapă a operei sale, şi, de altă parte, cele suprarealiste îi împarte biografia lirică în două faze, corespunzînd celor două etape succesive din cariera poetului. Influenţa futuristă este şi în cazul său recognoscibilă şi demonstrabilă, mai consistentă, ilustrînd toate temele prezente în manifestele futuriste, în forme sofisticate, elaborate atît prin producţia poetică cît şi prin componenta teoretică. Aceleaşi observaţii





şi-n privinţa lui Stephan Roii, cu menţiunea că uneori poetul preia teme, cea a actorului acrobat, de exemplu, fără să le supună unor complicate adaptări şi sinteze lirice, dar textele sale poetice şi teoretice, analizate pe parcursul acestui capitol, au o vehemenţă şi o tentă stilistică apropiată de spiritul şi litera programului futurist mai pregnantă decît la oricare altul dintre cei doi colegi ai săi.



NOTE

VIII. 1.

[1] Mircea Scarlat, *Istoria poemei româneşti,* voi. III, Editura Eminescu, Bucureşti, 1986, p. 17.
[2] Ştefan Roii, *Ospăţul de aur,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968.
[3] Ştefan Roii, *Moartea vie a Eleonorei,* Editura „Unu", Bucureşti, 1934.
[4] Mircea Scarlat, *Ibid.*

VIII. 2.

[5] *Integral,* anul I, nr. 1, 1 martie 1925, p. 13.
[6] *Integral,* anul I, nr. 2, 1 aprilie 1925, p. 14.
[7] *Integral,* anul I, nr. 1,1 martie 1925, p. 12.
[8] *Integral,* anul I, nr. 8, noiembrie-decembrie 1925, p. 11.
[9] *Integral,* anul III, nr. 10, ianuarie 1927, p. 5.
[10] *Integral,* anul I, nr. 3,1 mai 1925, p. 6.
[11] *Integral,* anul I, nr. 4,1 iunie 1925, pp. 2-3.
[12] *Integral,* anul III, nr. 10, ianuarie 1927, p. 14.
[13] *Integral,* anul III, nr. 11, februarie-martie 1927, pp. 5-7.
[14] *Integral,* anul IV, nr. 15, aprilie, pp. 15-16. îs *Ibid.*
[x6]*Idem,* p. 16.
[17] Saşa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969, p. 27.

VIII. 3.

[18] Ştefan Roii, *Ospăţul de aur, ed. cit.*
[19] *Integral,* anul III, nr. 12, aprilie 1927, p. 1.
[20] F. T. Marinetti, *Teoria e inven^ione futurista,* Arnoldo Mondadori, Milano, 1968, p. 114.
[21] Ion Pop, *Avangarda în literatura română,* Editura Minerva, Bucureşti, 1990.
[22] *Integral,* anul I, nr. 6-7, octombrie 1925, pp. 8-9.
[23] F. T. Marinetti, *Op. cit.,* pp. 70-71.
[24] Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, p. 195.
[25] *Integral,* anul I, nr. 8, noiembrie-decembrie 1925, pp. 2-3.
[26] *Integral,* anul I, nr. 3,1 mai 1925, p. 12.
[27] *Integral,* anul III, nr. 13, iulie 1927, p. 22.





[28] *Integral,* anul III, nr. 11, februarie-martie 1927, p. 8.
29 *Punct,* anul I, nr. 3, 6 decembrie 1924, p. 2.
30 *Punct,* anul I, nr. 5, 20 decembrie 1924, p. 2.
31 Ştefan Roii, *Idem,* p. 24.
[32] *Punct,* anul I, nr. 8, 9 ianuarie 1925, p. 4.
[33] *Punct,* anul I, nr. 9,17 ianuarie 1925, p. 3.
[34] *Punct,* anul I, nr. 10, 24 ianuarie 1925, p. 2.
[35] *Punct,* anul I, nr. 11, 31 ianuarie 1925, p. 1.
[36] Ştefan Roii, *op. cit.,* p. 117.
[37] *Les Avant-gardes litte'raires au sQd sihle.* voi. II, *Theorie,* publie par le centre d'Edude des Avant-Gardes Litteraires de l'Universite de Bruxelles sous la direction de Jean Weisgerber, Akademiai Kiado, Budapest, 1984, pp. 843-844.
[38] *Integral,* anul II, nr. 9, decembrie 1926, p. 4.
[39] F. T. Marinetti, *op. cit.,* p. 10.
[40] *Punct,* anul I, nr. 6-7, ianuarie 1925, p. 2.
[41] *Punct,* anul I, nr. 13, februarie 1925, p. 2.
[42] *Integral,* anul I, nr. 8, noiembrie-decembrie 1925, p. 12.
[43] *Integral,* anul I, nr. 6-7, octombrie 1925, p. 11.
[44] *Integral,* anul I, nr. 4,1 iunie 1925, p. 14.
[45] F. T. Marinetti, *op. cit.,* p. 63.
[46] Francesco Flora, *op. cit. romanticismo al futuriso,* Casa Editrice V. Porta, Piacenza, 1921, p. 176: „Un uomo que ha *in* se

stesso rivissuta tutta la poesia nostalgica e lunare dei vecchi poeţi; che s'e inebriato di melodie pallide sotto i veli delle lune piu sentimentali, e necessario che ne sia stanco" .
[47] F. T. Marinetti, *op. cit,* p. 59: „Deprezzamento dell'amore (sentimenta-lismo e lussuria), prodotto della maggiore libertâ e facilita erotica della donna e dell'esagerazione universale del lusso feminile".
[48] *Punct,* anul I, nr. 4, 13 decembrie 1924, p. 2.
[49] *Punct,* anul I, nr. 8, 9 ianuarie 1925, p. 4.
[50] *Integral,* anul I, nr. 6-7, octombrie 1925, p. 11. si *Punct,* anul I, nr. 2, 30 noiembrie 1924, p. 3.
[52] *Integral,* anul III, nr. 10, 1927, ianuarie pp. 12-13.
[53] Ion Pop, *Avangarda în literatura română, ed. cit.,* capitolul *„Revista* Integral *si integralismuf.*
[54] *Les Avant-gardes litte'raires, ed. cit.,* cap. „Les Relations entre les Avant-gardes litteraires et les autres arts", pp. 956-957: „J'aime le reel. Je le reve et je le cree, vrai et pur et simple et sain. Ce sont des materiaux qu'amasse le poete,

qu'amasse l'esprit nouveau, et ces materiaux formeront un fond de verite dont la simplicite la modestie ne doit pas rebuter".
[55] *Ibid:* „Cet art est en contact direct avec la vie qui est sa seule source."
[56] *Les Avant-gardes litteraires au XX sihle, ed. cit.,* capitolul „Les Avant-Gardes litteraires et les autres arts", p. 964: „la dispersion des blancs [...] a comme propriete d'accelerer tantot et de ralentir le mouvement le scandant, 1'intimant meme selon une vision simmultanee de la Page: celle-ci prise pour unite, comme l'est autre part le Vers".
VIII. 4.
" *Integral,* nr. 15,15 aprilie 1928, p. 12.
[58] Marco Cugno e Marin Mincu, *Poesia romena d'avanguardia Testi e manifesti da*
*n Caraion,* Feltrinelli, Milano, 1980, pp. 176-185. 5' *unu,* anul II, 12 aprilie 1928, reluată în Ştefan Roii, *Idem,* pp. 126-127.
[60] *unu,* anul II, 14 iunie 1829.
[61] Marco Cugno e Marin Mincu, *op.dt,* pp. 178-181.
[62] Ştefan Roii, *ed. cit,* p. 59-61.
[63] Andre Breton, *Manifeste du surrealisme,* 1924.



# *CapitolulIX*

## *„Schiţe şi nuvele... aproape futuriste"*

IX. 1. Un precursor al primului val avangardist: vocaţia subversivă a operei şi criza literaturii române la început de secol. Futurism - decadentism - urmuzianism IX. 2. Relaţia dintre trăsăturile prozei de avangardă, scrierile lui Urmuz şi teoria romanului futurist - coincidenţe şi delimitări LX. 3. Personaje urmuziene şi lumea teatrului futurist: personajul mecanomorf, marioneta şi personajul kitsch. Alte delimitări. Concluzii

IX. 1. Urmuz nu aderă explicit la nici o orientare avangardistă. Opera sa nu ilustrează programul teoretic al nici unui curent literar şi nici pe acela futurist în litera şi spiritul său. Ceea ce apropie în mod cert această operă de futurism este capacitatea ei inaugurală de a semnala conştiinţa crizei profunde a conceptului de literatură, în cîmpul literar românesc de la începutul secolului. Urmuz este o voce a disoluţiei, aducînd literatura într-un impas simptomatic pentru însăşi dezvoltarea ei. Primele semne evidente ale crizei valorilor apar deja înaintea primului război mondial. Primele scrieri cu caracter vădit avangardist din literatura noastră sînt prozele lui Urmuz. Reprezentanţii avangardei româneşti şi ulterior critica literară au fost de acord să considere pe Urmuz drept cel mai însemnat precursor al avangardismului nostru.

Fondarea revistei *Umuţ* condusă de Geo Bogza (1928), reprezintă un omagiu în memoria scriitorului şi un prilej ca în primul număr să se publice un text elogios, *Urmuv^premergătorul.* In 1930, Saşa Pană, directorul revistei

*unu* şi al editurii omonime, publică în volum *A.lga%y <& Grummer,* după ce scriitorul debutase în 1922, în *Cugetul românesă* la îndemnul insistent al lui Tudor Arghezi. In volumul al treilea din *Arca lui Noe,* Nicolae Manolescu citează fragmente de corespondenţă între cei doi scriitori[2]; Nicolae Balotă, în monografia sa *Urmu^* prezintă datele referitoare la debutul prozatorului[3].

Prin analiza comparativă din paginile următoare, propun cîteva posibile puncte de contact între literatura urmuziană şi estetica futuristă, pornind de la unele argumente care ţin de domeniul istoriei literare. Existenţa unor documente preluate deja în exegeze fundamentale dedicate restrînsei opere a scriitorului constituie unul dintre motivele principale pe care se sprijină ideea de a dezvolta o analiză în cheie futuristă. în acelaşi timp, dispariţia autorului în 1923, înainte de fondarea mişcării avangardiste româneşti, ridică anumite semne de întrebare şi dificultăţi în abordarea operei urmuziane din perspectiva esteticii futuriste, care urma să fie receptată masiv abia în anii imediat următori. Totuşi, o serie de documente literare probează faptul că Urmuz era la curent cu ideile futurismului încă din anii 1914-1916. în ciuda unor afinităţi surprinzătoare, să observăm că Urmuz preia elemente din registrul literaturii futuriste pentru a le deturna de la semnificaţia lor iniţială. Scopul esenţial al demersului urmuzian este denunţarea caracterului convenţional al literaturii tradiţionale. întreaga demonstraţie privitoare la relaţia operei lui Urmuz cu futurismul va ţine cont de aceste presupuneri infirmate de alte presu-puneri. Apropierea cercetătorului de opera acestui autor lasă impresia parcurgerii unui teren care se prezintă întrucîtva nesigur. Explicaţia acestui fapt stă, se pare, în insuficienta cercetare a materialului documentar, biografic etc. lăsat de scriitor. Datele pe care istoria şi critica literară ni le pun la dispoziţie pînă în prezent sînt

puţine sau nu îndeajuns de relevante din punctul nostru de vedere. în raport cu ceilalţi autori studiaţi, opera urmuziană suscită cele mai mari rezerve la o paralelă cu futurismul.
Pe de altă parte, este posibilă apropierea lui Urmuz de o perspectivă istorică şi estetică decadentistă. în primul rînd, la sfârşitul secolului al XlX-lea, decadentismul literar şi avangardismul ajunseseră noţiuni foarte apropiate. Decadentismul literar promova un ideal de modernitate



estetică net opus modernităţii burgheze; aceşti artişti cultivau conştiinţa propriei lor alienări estetice şi morale. Aceste trăsături sînt recognoscibile şi în opera lui Urmuz. Analogia cu sensibilitatea de tip decadent poate continua şi se poate susţine în cazul său examinînd alte aspecte ale stilului decadenţei şi raportîndu-le ulterior la cele ale prozei urmuziene. De exemplu, stilul cultivat de autorii decadenţi e „ingenios", „complicat", „împrumutînd elemente din toate vocabularele tehnice", „pîndind pentru a putea traduce mărturisirile subtile ale nevrozei"[4].
Revenind la termenii analizei noastre, Matei Călinescu indică în capitolul dedicat decadenţei, din studiul său *Cinci feţe ale modernităţii,* puncte de convergenţă între decadentism şi futurism, relaţie în care mai introducem un termen: scrierile urmuziene. Exegetul citează pe B. Croce, cu argumente dintr-un eseu intitulat *Istoria artelor figurative* (1919)[5], în care se fac referiri la direcţia decadentistă, în sensul de concept integrator şi de „termen-umbrelă", ce înglobează mişcări precum „impresionismul", „cubismul", „futurismul". Această încadrare a fost posibilă în privinţa futurismului, deoarece, potrivit viziunii criticului italian, acest curent, ca şi decadentismul, a adoptat anumite idei nietzscheene precum: „trăirea primejdioasă" *{vivere pericolosamente),* „cultul violenţei şi al războiului".
Elementele menţionate mai sus legitimează o analiză comparativă şi din acest unghi de vedere, între opera lui Urmuz şi curentul futurist italian, ţinînd cont, desigur, de ceea ce le apropie şi, în acelaşi timp, de ceea ce le separă.
Pe de altă parte, notaţiile lui Nicolae Balotă, dintr-un subcapitol intitulat „între expresionism şi futurism", inclus în monografia citată anterior, reprezintă un prim indiciu semnificativ: autorul consemnează faptul că Urmuz ar fi fost la curent cu „veştile privitoare la turbulenţele tinerilor futurişti", apărate în presa literară franceză şi românească: „Astfel este explicabil că pe unul din manuscrisele sale, a scris drept titlu al scrierilor sale: *«Schiţe şi nuvele... aproape futuriste»"*[6]. Acest „aproape" conţine, poate, o rezervă, dar probabil şi o anume admiraţie faţă de futurişti.
în plus, Nicolae Balotă semnalează faptul că Urmuz i-ar fi vorbit în 1916 lui Mihail Cruceanu despre poezia lui Marinetti şi despre şcoala formată în jurul liderului futurist[7]. Cînd scriitorul va fi cunoscut unele texte futuriste, paginile sale bizare erau deja redactate (1908-1909).


Ultimul an citat reprezintă tocmai momentul publicării primului manifest al futurismului. Şi totuşi, opera lui Urmuz confirmă faptul că autorul cunoştea anumite precepte marinettiene precum: caracterul agresiv al literaturii, „cuvintele în libertate" *(leparole in liberia),* „imaginaţia fără fire conducătoare" *(l'immagina^ione sen^afili)* traductibilă în absoluta libertate a imaginilor şi asociaţiilor analogice, exigenţa concentrării scriiturii, ilogicul. Concluziile lui Nicolae Balotă sînt importante pentru logica desfăşurării analizei noastre: „E mult mai probabil să credem că tezele şi textele, futuriste nu i-au inspirat nimic, că ele nu l-au influenţat, dar că întîlnindu-le, ele i-au revelat ceva existent într-însul [...]. Ajutorul de judecător Dem. Demetrescu Buzău se va fi simţit întărit în conştiinţa eficienţei literare a scrisului său [...]. Aşadar, Urmuz va fi găsit în futurişti nişte rude îndepărtate care-i legitimau creaţia năstruşnică: «Nu sînt singur, va fi exultat el»"[8]. Autorul acestor consideraţii insistă asupra caracterului ipotetic al ultimelor afirmaţii. De la aceeaşi convingere porneşte şi analiza comparată din paginile care urmează. Totuşi, din formulările criticului nu rezultă că afinitatea, fie şi mai îndepărtată, a prozelor urmuziene cu spiritul futurist, ar fi imposibilă. Pe de altă parte, este puţin probabil ca Urmuz să fi intuit pur şi simplu trăsăturile programului futurist, fără să fi avut nici un contact cu documente italiene, care, în ciuda faptului că au circulat prin cercurile avangardiste româneşti, începînd mai ales cu 1924, nu au putut fi consultate de autor în acei ani. Dar reviste precum *Universul literar* şi *Biblioteca Modernă, Democraţia* începuseră încă din 1909, de la lansarea primului manifest futurist, să publice în traducere manifeste şi alte texte programatice ale curentului italian. Prin urmare, presupunem că a putut intra în contact cu o anumită parte din scrierile futurismului în perioada 1910-1923.
Posibilitatea ca Urmuz să fi avut în vedere principiile estetice futuriste, în timpul elaborării operei sale, ar putea fi susţinută de faptul că, după elaborarea iniţială a textelor (1908-1909), scriitorul a revenit de nenumărate ori asupra lor „corectîndu-le". Probabil că exegeţii operei lui Urmuz nu au sondat pînă în prezent toate pistele biografice şi bibliografice, legăturile gîndirii sale cu preceptele diverselor avangarde, ceea ce ar putea să clarifice această problemă. De aceea, e evident că sursele operei urmuziene reprezintă o zonă literară explorată încă

incomplet şi că aprofundarea acestui domeniu ar putea deschide noi filoane de studiu în privinţa textelor sale.
O descoperire a lui Saşa Pană este din nou revelatoare: „In 1930, [...] Eliza Ionescu-Buzău mi-a pus la dispoziţie manuscrisele regretatului ei fiu [...]. Aceste manuscrise, în marea lor majoritate scrise pe file de caiete de şcoală, erau îndesate într-un lădoi de circa un metru cub. Dar, după ce am intrat *în miedul* lădoiului, am constatat că mă aflu în faţa doar a cunoscutelor şapte schiţe şi în plus numai una inedită, *Fuchsiada* de cea mai mare întindere. Dar fiecare din aceste schiţe erau (sic) corectate şi transcrise, şi din nou corectate şi retranscrise de opt, de zece şi unele de mai multe ori"[9].
Nu cred că poate fi întîmplătoare publicarea a trei dintre proze în revista *Punct,* publicaţie care reuşise, ca şi *Integral,* o anumită distanţare de modernismul moderat şi unde am semnalat apariţia unor texte ale lui Uarie Voronca, Stephan Roii şi a altor scriitori de avangardă, marcate de influenţe futuriste. însă nu trebuie ignorat nici faptul că Urmuz nu mai exista la momentul fondării acestei reviste, la 30 noiembrie 1924, şi nici cînd au apărut publicaţiile în care ecourile futuriste aveau să rezoneze puternic: *Contimporanul, Punct, 75 H. P.* şi *Integral.*
După publicarea antumă în numerele indicate din *Cugetul românesc,* a două dintre prozele sale, *Pîlnia si Stamate* şi *Ismail si Turnavitu, cute* atrag atenţia lui Tudor Arghezi, directorul ziarului, alte trei proze vor apărea postum în *Punct.* Prima va fi secvenţa intitulată *Emil Gajk*[10] care se publică în numărul 9, sub semnătura „Hurmuz". în numărul următor, la o săptămînă după *Emil Gajk,* apare pe prima pagină *Plecarea în străinătate^.* în sfîrşit în numărul 11, la interval de încă o săptămînă, apare proza *Cotadi si Dragomir**[2]. *Pîlnia şi Stamate, Ismail şi Turnavitu, Alga^y & Grummer* şi *Fuchsiada* vor fi reluate în 1930, în revista *Urnu^.*
Tudor Arhezi era şi el la curent cu mişcarea de idei europeană a momentului, fiind un spirit polemic, un pamfletar caustic şi un poet adesea iconoclast, pe care avangardiştii l-au considerat printre precursorii lor iluştri. Deci, Urmuz luase contact chiar la revista lui Arghezi, *Cugetul românesc,* cu un mediu deschis înnoirilor şi contestărilor vechii literaturi, dar din păcate, nu a mai avut timp să participe la extraordinara fervoare a avangardei, care avea să izbucnească la scurtă vreme după dispariţia sa.

Cu toate acestea, pare greu de crezut că în perioada cuprinsă între prima elaborare a scrierilor sale şi rescrierile succesive, care s-au prelungit, probabil, pînă în preajma moarţii autorului, Urmuz nu ar fi avut acces, chiar şi superficial, la ideile futurismului. Cu mai mult sau mai puţin entuziasm (se pare că ultima atitudine a fost prevalentă), Urmuz era totuşi la curent cu noutăţile aduse în literatură de mişcarea futuristă, iar acest fapt este vizibil în opera sa. Cum nu există o ediţie critică a operei scriitorului, care să dea posibilitatea confruntării variantelor, nu se pot face afirmaţii definive despre orientarea reală şi eventualele influenţe urmate de autor cînd şi-a propus să-şi rescrie prozele. Pînă în prezent, opera scriitorului a apărut în volum, în întregime sau parţial, în ediţii de autor sau cuprinsă în antologii, după cum urmează: volumul *Urmu^* editat în 1930 la Editura „Unu". Apoi, directorul acestei edituri, Saşa Pană, după mai mult de 30 de ani, grupează un important corpus de texte ale avangardei în *Antologia literaturii române de avangardă,* printre care apar incluse şi patru texte urmuziene, dar, din păcate, editorul nu oferă întotdeauna date cu privire la manuscrisele sau apariţiile în diverse publicaţii ale textelor selectate[13]. Este vorba de manuscrise păstrate chiar în arhiva lui Saşa Pană, primul editor al avangardei româneşti. Acelaşi Saşa Pană publică un an mai tîrziu un alt volum urmuzian, care rămîne pînă azi una dintre cele mai bune ediţii[14]. Pe lîngă textele urmuziene, cartea mai include pagini de corespondenţă, cîteva traduceri ale textelor scriitorului, un mic dosar biografic şi, un altul critic. Bibliografia de la finalul volumului conţine de data aceasta datele apariţiilor prozelor lui Urmuz în revistele epocii.
în 1980, Marco Cugno împreună cu Marin Mincu îngrijesc o a doua culegere de literatură română de avangardă, *Poesia romena d'avanguardia*[15], care satisface cu acurateţe exigenţa datării şi indicării surselor preluate. Culegerea bilingvă oferă cea mai cuprinzătoare selecţie de texte urmuziene: cele existente în *Antologia* lui Saşa Pană, plus *Emil Gayk, Plecarea în străinătate, Cotadi şi Dragomir,* apărute în numerele din *Punct,* indicate anterior şi *După furtună,* preluată după varianta din *Contimporanul,* nr. 84[16]. Diferenţele între aceste două ediţii sînt minime, în sensul că textele din antologie au fost reactualizate din punct de vedere ortografic şi ortoepic, în cîteva contexte de tipul: „ceia ce" (din ediţia Saşa Pană) devine „ceea ce" (în


ediţia italiană)[17] sau „cotidiane" este corectat prin „cotidiene"[18]. Am extras aceste două exemple din *Pîlnia p Stamate,* apărută în ediţiile menţionate.
în 1985 apare ediţia bilingvă, româno-engleză, Urmuz - *Pagini Bifare I WeirdPages™.*
Ultima antologie de literatură avangardistă, *Uteratura românească de avangarda^,* apare în 1997, îngrijită de Gabriela Duda. Capitolul Urmuz este reprezentat de aceleaşi texte cuprinse în *Antologia* lui Saşa Pană, plus *Fuchsiada.* Şi aici s-a recurs la corecturi după normele ortografice ale limbii actuale, păstrîndu-se, ca şi-n celelalte cazuri, o serie de forme care reprezentau o realitate a limbii literare din prima jumătate a secolului XX. Alte diferenţe nu există între aceste ediţii. A mai apărut o ediţie a *Paginilor bifare* la Editura Gramar, în 2003,

dar ediţia critică întîrzie încă.
IX. 2. Voi analiza, în paralel, caracteristicile romanului avangardist şi pe cele ale romanului futurist, formulate de F. T. Marinetti în manifestul *Romanul sintetic /II Romanţ sintetico,* publicat la 25 decembrie 1939 în *II Giornale ă'Italia* şi semnat împreună cu Luigi Scrivo şi Pietro Bellanova[21]. Apoi voi corela aceste observaţii teoretice cu particularităţile compoziţionale şi stilistice din *Fuchsiada.* Chiar dacă manifestul este scris tîrziu, e evident că în practica literară s-au aplicat acele principii încă de la începuturile curentului. Anticipînd, vom remarca la Urmuz prevalenta trăsăturilor avangardiste de' ordin mai general asupra celor specifice romanului futurist, diferenţă explicabilă prin distanţa temporală care separă totuşi perioada aproximativă a redactării şi chiar a „corectării" textului urmuzian, *Fuchsiada*[22], de momentul receptării futurismului în perioada avangardei şi de publicarea manifestului.
în capitolul V, din studiul *Les Avant-gardes litteraires au XX siecle*[23], în secţiunea dedicată genurilor şi tehnicilor literare („Genres et techniques litteraires" /„Genuri şi tehnici literare") apar listate şi comentate trăsăturile romanului avangardist Ele sînt ilustrative pentru toate textele urmuziene şi inclusiv pentru *Fuchsiada,* şi coincid parţial şi cu viziunea marinettiană asupra romanului. Diferenţele sînt însă semnificative şi simptomatice pentru distanţele pe care şi le luase scriitorul faţă de curentele de avangardă:
- contactul direct cu alte forme de artă, mai ales cu poezia şi cu artele plastice. în acest sens, s-ar putea vorbi despre textele lui Urmuz ca despre poeme în proză (N. Balotă)[24];


- caracterul experimental, care ar corespunde celui de-al doilea punct al manifestului futurist, fără se se suprapună perfect regulilor care stabilesc specificul experimentalismului marinettian. Dar experimentalis-mul ca atitudine estetică constituie un fel de definiţie a scriiturii urmuziene. Rămîne de stabilit în ce constă el în accepţie futuristă.
- modul de construire al personajelor presupune influenţe picturale (exigenţă formulată şi de Marinetti la punctul 9). Portretele mecanomorfe, concepute de autorul *Paginilor bifare,* ne permit să-i asociem viziunile unei întregi imagerii comune pictorilor şi sculptorilor avangardişti: Picabia, Duchamp, Max Ernst, Brauner, Miro, Dali, Picasso;
- concentrarea expresiei (este şi primul punct din manifestul futurist). Urmuz e un autor de microromane, universul lui fictiv apare întotdeauna extrem de comprimat. Această concentrare a materiei epice se realizează la toate nivelele operei: în structura unei proze sau chiar în interiorul unei categorii narative: personajul, de exemplu. Chiar dacă autorul le numeşte „roman în patru părţi" (subtitlul la *Pîlnia si Stamate),* aceste scrieri sînt creaţii comprimate, parodii ale unor mai vaste şi nobile specii literare (romane de familie, *Pîlnia şi Stamate;* poeme eroice, *Emil Gayk;* epopei, *Fuchsiada).*
Structura acestora repetă geometria compoziţională a unor specii tradiţionale. *Pîlnia p Stamate* este alcătuită din următoarele secvenţe: 1. descrierea aparent balzaciană a unui apartament burghez; 2. descrierea familiei Stamate; 3. drama lui Stamate derulîndu-se între seducere şi cădere; 4. deznodămîntul. în privinţa construirii personajului, Urmuz păstrează doar acele trăsături care ilustrează ideea. Astfel, Gayk este *noţiunea* de beligerantă (Nicolae Manolescu)[25] şi nu un personaj propriu-zis, un caracter. La Urmuz umanitatea a fost aproape total suprimată, în schimbul introducerii personajelor mecanice, obiectuale etc.
Principiul listei, prezentat de Carmen Muşat în *Perspective asupra romanului românesc postmodern*[26], are rolul de a înlocui portretul literar. Autoarea numeşte „prozografie" simpla descriere a înfăţişării exterioare, noţiune pe care o opune portretului literar, ce presupune atît descrierea înfăţişării exterioare cît şi a structurii morale a unui personaj. Urmuz devine astfel un precursor al poeziei şi prozei contemporane, întrucît autoarea analizează aceste procedee referindu-se la scriitori ai perioadei


postmoderne. Lista, ca „potenţială matrice narativă", este un mijloc prin care Urmuz încearcă simplificarea extremă a narativităţii. Putem vorbi în cazul literaturii sale despre prezenţa unor „cuvinte-cheie", definitorii pentru construirea identităţii fiecărui personaj, principiu care „instaurează" un orizont de aşteptare lexicală, orientînd constituirea textului ca „acumulare de posibilităţi narative". Urmuz deschide simultan multiple orizonturi de aşteptare complet divergente (cazul realizării portretului lui Ismail), care nu se exclud în viziunea autorului, dar bulversează orice tendinţă de instaurare a coerenţei logice la lectura textului. Descrierea se dovedeşte a nu fi reproducerea obiectului, ci mijlocul prin care acesta emerge efectiv în text:
- limbajul ştiinţific înlocuieşte stilul tradiţional (voi dezvolta această idee cu referire la parodia stilurilor şi la omul reificat). Aceasta este şi o caracteristică futuristă ca şi:
-proliferarea abaterilor stilistice. Dimensiunea ludică a limbajului determină fuziunea dintre semnificat şi semnifkant şi constituie o importantă sursă de creaţie ficţională. într-adevăr, confuzia voită a celor două paliere ale limbajului apare extinsă şi magistral aplicată la nivelul întregii opere. Putem vorbi, în acest caz, la Urmuz, despre capacitatea spectaculară a limbajului, sau despre *condiţia dramatică a limbajului;*
- elaborarea unor tehnici de destructurare a aparatului romanesc tradiţional este unul dintre aspectele esenţiale ale operei lui Urmuz în ansamblul literaturii române de avangardă. Una dintre consecinţele introducerii în text a

acestor tehnici constă în dezarticularea naraţiunii în fragmente infinitezimale. O astfel de operă nu poate fi definită decît ca *artefact,* sau ca obiect caleidoscopic.

Privind dintr-o altă perspectivă, aceea a avangardismului românesc grupat în jurul revistei *Contimporanul,* să notăm că, deşi *Manifestul activist către tinerime* apare abia în 1924, operele lui Urmuz parodiază aceleaşi specii romaneşti propuse reformării radicale în acest text programatic: romanul epopee primeşte o replică parodică în *Fucbsiada,* romanul psihologic sentimental este redus la o structură schematică, comică, voit melodramatică în *Pîlnia si Stamate,* exotismul apare ilustrat în răspăr în *Plecarea în străinătate,* în sfârşit, realismul este minat prin fiecare trăsătură a scrisului său. Şi în manifestul *Romanul sintetic,* autorii criticau „romanul de





ambient provincial", luînd ca exemplu romanul *Mastro Don Gesualdo* de Verga, romanul istoric, de la *I promessi sposi* de A. Manzoni pînă la romanele lui Walter Scott şi Alexandre Dumas.

Manifestul din *Contimporanul* proclamă şi el exigenţa concentrării textului: „moartea romanului-epopee şi a romanului psihologic, anecdota şi nuvela sentimentală, realismul, exotismul, romanescul să rămână obiectul reporterilor iscusiţi (Un bun reportaj cotidian înlocuieşte azi orice lung roman de aventuri sau de analiză)"[27].

Acestea fiind teoretic conexiunile dintre principiile romanului de avangardă şi opera lui Urmuz, să stabilim în continuare, cîteva similitudini între aceasta din urmă şi profilul romanului futurist, teoretizat în manifestul semnat de scriitorii italieni. Cum spuneam, autorul nu a cunoscut acest text, dar poate a citit altele care conţineau regulile esteticii futuriste sau eşantioane de scriitură care-1 ilustrau. Examinez acest manifest care reprezintă o sinteză a acestor imperative estetice. Interesante de observat sînt nu numai apropierile, cît mai ales divergenţele de viziune.

Subtitlul *Fuchsiadei* ar putea fi parţial o ilustrare a punctului 6 din manifestul romanului futurist: „Eroic" („adică promotor al tuturor eroismelor războinice *literare artistice* ştiinţifice")[28]. Reţinînd cele două sublinieri ca fiind concordante, nu putem retine şi restul formulării care implică latura socială, ideologică a scrisului, prezentă, Într-adevăr, în concepţia marinettiană, ceea ce la Urmuz nu se poate susţine. Din aceleaşi motive, punctele 5 şi 7 nu au acoperire în text.

*Fuchsiada* demonstrează că tematizarea modului de funcţionare al mecanismului textual este singura raţiune de a fi a „romanului". La nivelul structurii narative, categoria de personaj este redusă la o funcţie textuală, de limbaj. Literalitatea submineazã literaritatea sau putem spune că o creează într-un mod indirect: relaţiile de sens se instaurează exclusiv în sfera literalului. Proliferarea textului este un efect al propriei lui autogenerări şi nu o funcţie sau un rezultat propriu-zis al narării. Derularea acţiunilor, ca şi comportamentul personajelor neagă logica realului, urmînd strict logica limbajului. Deşi recurge constant la o sintaxă corectă, uzuală, Urmuz plonjează totuşi în absurd. în ciuda coerenţei sintactice, sensul este abolit, generînd o parodie a literaturii: „Fuchs nu a fost făcut chiar de mama sa... La început, cînd a luat fiinţă, nu a fost





văzut, ci a fost numai auzit, căci Fuchs cînd a luat naştere a preferat să iasă prin una din urechile bunicei sale, mama sa neavînd de loc ureche muzicală...". Rolul literalităţii din această proză ar putea fi un argument pentru o paralelă cu punctul 2, enunţat de manifestul futurist: *[romanul\„ inventaf* adică foarte original în privinţa realizării subiectului neavînd nici o legătură cu deja naratul [„il giâ narrato"] şi cu deja văzutul [„ilgiâvisto"]." Acest punct poate fi corelat cu al nouălea, referitor la *„romanul aeropoetic"* şi *„aeropicturaF* („adică expresie a stărilor sufleteşti eterice a acţiunilor celeste a maşinilor aeriene şi a viitoarelor fuziuni cu stratosfera"). Motivul zborului apare în *Fuchsiada,* odată cu episodul vizitei lui Fuchs în Olimp, prilejuită de invitaţia zeiţei Venus, cînd eroul se înalţă „ajutat de aripile puternice ale inspiraţiei lui de compozitor". Una dintre revelaţiile cele mai surprinzătoare la lectura prozelor lui Urmuz constă în absenţa nivelului figurativ al limbajului. Vom urmări deci, sugestia zborului proliferînd, amplificîndu-se pe parcursul acestei proze exclusiv din această perspectivă.

Motivului zborului i se asociază indicii muzicale prezente încă de la început în text, în sensul identificării actului naşterii cu performarea unui act muzical şi ulterior cu un act erotic: „După aceea Fuchs se duse direct la Conservator... Aci luă forma de acord perfect şi după ce, din modestie de artist, stătu mai întîi trei ani ascuns în fundul unui pian, fără să îl ştie nimeni, ieşi la suprafaţă şi în cîteva minute termină de studiat armonia şi contrapunctul şi absolvi cursul de piano... Apoi se dete jos, dar, în contra tuturor aşteptărilor sale, constată cu regret că două din sunetele ce îl compuneau, alterîndu-se prin trecere de timp, degeneraseră: unul, în o pereche de mustăţi cu ochelari după ureche, iar altul, în o umbrelă - cari împreună cu un sol diez ce îi mai rămase, dădură lui Fuchs forma precisă, alegorică şi definitivă..." Consumarea ulterioară a actului sexual se soldează cu un imens faliment, urmat în „progresia evenimenţială" de deziluzia zeiţei. Consecinţa este... muzicală, contrapunctică, asistîndu-se la declanşarea unei „ploi de disonanţe, de acorduri răsturnate şi nerezolvate de cadenţe evitate, de false relaţiuni, de triluri şi mai ales de pauze" care „cădeau din toate părţile asupra artistului izgonit. O grindină de diezi şi de becari ascuţiţi îl lovea necontenit în spinare, o pauză mai lungă îi sfărîmă ochelarii. Alţi

zei mai răutăcioşi aruncară asupra lui cu tibii, cu harpe eoliene, cu lire şi cu cimbale, şi culmea răzbunării, cu Acteon, Polyeucte şi cu *Simfonia a IlI-a* de Enescu".
Bizareria, iregularul, ludicul, trăsăturile literaturii manieriste expuse de G. R. Hoche în *Manierismul în literatură®,* au fost reciclate în literatura de avangardă pentru potenţialul lor experimental. Făcînd o incursiune în „muzicismul" universului manierist, G. R. Hoche notează că acea muzică era definită ca „artă a jocului de figuri muzicale", artă combinatorie prin excelenţă. Disonanţele şi consonanţele fac împreună ca muzica să devină o artă a iregularului, transformată într-o ţesătură ornamentală. Concertul dat de Fuchs şi apoi replica contrapunctică primită, ce-i însoţeşte căderea, pot fi interpretate în proximitatea acestui ideal de artă iregulară redescoperită de avangardă.
Destinul lui Fuchs este dictat de ordinea muzicală. Muzicalitatea dizarmonică era şi o regulă a manifestului futurist (punctul 11). Sonoritatea devine pentru Fuchs un mit al propriei origini, principiul ordonator al existenţei lui ulterioare, cauză a ratării iubirii şi chiar componentă organică a fiinţei (Fuchs fiind compus din două sunete). Putem regrupa şi reconstitui un nucleu semantic construit în jurul semnificaţiei muzicale, care, prin fiecare recurenţă în text, punctează un moment din strania biografie a personajului: născut dintr-o „ureche muzicală", el se face la naştere „auzit", nu văzut, corporalitatea lui fiind, în mod paradoxal, una de natură sonoră. La Conservator „ia forma unui acord perfect" şi învaţă „armonia şi contrapunctul". în umbrelă, „locuinţa" sa favorită, se încuie noaptea cu „chei muzicale", ca să-şi poată auzi „visele", fără să fie deranjat. Menirea lui de după căderea în haos rămîne una orfică şi superior creatoare: „De acolo muzica sa radiază cu egală putere în toate direcţiunile, făcînd astfel să se împlinească în parte cuvîntul Destinului recunoscător, care-i hărăzi ca prin gamele, concertele şi etudele sale de staccato, să ducă departe acel cuvînt, şi graţie lor, prin forţa educaţiei, să facă să apară cu timpul pe această planetă, o rasă mai bună şi superioară de oameni spre gloria sa şi a pianului şi a Eternităţii".
Să reţinem că *Fuchsiada* nu conţine indicii care să ne permită să luăm în discuţie punctul 10 din manifestul romanului futurist *{„romanul olfactiv"*


adică senzitiv deci marcat de parfumuri şi de mirosuri ale corpurilor umane ale maşinilor şi ale ambientelor")[30].
în schimb, textul *Cotadi ţi Dragomir* oferă o ilustrare ingenioasă în acest sens. Capacul de pian „înşurupat la spate [...] mai servă lui Cotadi şi ca perete pe care se urinează mai ales iarna". In acelaşi timp, „el servă la nevoie de urinar şi pentru ceilalţi clienţi". Introducerea acestui element mecanic în proza citată poate fi asociată ideii de operă tip „ready-made", concepută în aşa fel încît să traducă în două limbaje diferite (al literaturii şi al artelor plastice) oroarea de arta consacrată. întrebuinţarea destinată capacului de pian este similară cu cea iniţială a obiectului care devine în viziunea lui Marcel Duchamp opera de artă *Fontaine.*
în perioada avangardei asistăm la un proces de banalizare a artei, şi reciproc, de înnobilare a banalului, de ridicare a lui la statutul de operă de artă, tendinţă care se înscrie în cadrul unui fenomen general de democra-tizare, de coborîre a artei în stradă.
Acestea ar fi posibilele puncte convergente ale *Fuchsiadei* cu teoria romanului expusă în manifestul romanului futurist. Observăm că nu este vorba, în nici un caz, de respectarea unui program futurist.
Referindu-se la „romanul-labirint al secolului XX", F. R. Hoche constată că acest tip de literatură nu se naşte decît într-un cadru experimental care presupune sofisticarea, cizelarea, îndelunga elaborare a scriiturii. Romanul-labirint este, în mod esenţial, o scriere artefact, adusă la o formă extrem de finisată estetic, ca şi proza urmuziană. Păstrînd perspectiva autorului *Manierismului în literatură,* iată alte elemente, aparţinînd la origine esteticii manieriste, în care avangarda a recunoscut o potenţială sursă de inspiraţie. Urmuz are, la rindul lui, afinităţi estetice pentru aceasta, şi pentru că arta combinatorie manieristă se constituie într-o doctrină a crizei intelectului şi într-o obsesie a haoticului, exhibată la modul ludic. Aceste elemente care apropie prozele urmuziene şi tezele avangardiste sînt prezente şi în teoria romanului futurist. Parodierea stilurilor, a procedeelor literare, a tipologiilor romaneşti, practicată de Urmuz, poate fi corelată cu dispreţul marinettian faţă de .literatură şi, în genere, faţă de arta tradiţională. Experimentalismul, care infuzează la Urmuz toate nivelele operei, va fi găsit în radicalismul futurist o confirmare estetică. însă definiţiile formulate de F. T. Marinetti pentru fiecare


categorie, gen de roman, diferă uneori esenţial, lăsînd totuşi deschisă posibilitatea comparării lor. Astfel, iraţionalităţii futuriste i se opun în opera lui Urmuz principiile unei logici impecabile la nivel formal, în ciuda faptului că lumea din aceste pagini este total absurdă.
Imaginea poetică futuristă, fondată pe principiul analogiei, este cu atît mai adecvată teoriei „cuvintelor în libertate", cu cît gradul distanţei dintre termenii analogiei e mai mare. în termeni similari, putem vorbi despre efectul produs de varietatea mijloacelor şi a ipostazelor parodice la care limbajul curent este supus în textele urmuziene. însă diferenţa esenţială la Urmuz constă în menţinerea coerenţei logice, cu toate că aceasta se instaurează fără suportul coerenţei semantice. Astfel, clişeele verbale sînt recondiţionate în scopul obţinerii unei noi expresivităţi. Urmuz nu foloseşte clişeul decît pentru a-i anula automatismul semantic pe care se bazează. încercînd să explice originea lui Ismail, autorul indică două momente, care sînt în acelaşi timp, imprecise,

neverosimile şi absurde, în felul în care apar introduse în biografia personajului: „înainte vreme creştea şi în Grădina Botanică, iar mai tîrziu graţie progresului ştiinţei moderne, s-a reuşit să se fabrice unul pe cale chimică, prin sinteză". Limbajul devine indiferent faţă de conţinut şi acţionează automat, în absenţa gîndirii, în virtutea unei inerţii care proliferează ireversibil. Cuvintele capătă o stranie forţă de atracţie reciprocă, menţinînd comunicarea într-un lanţ de clişee. Urmuz citează cu maliţioasă predilecţie clişeele jurnalisticii, ale conversaţiei preţios-intelectuale sau sentimental-burgheze ale timpului său: „graţie progresului ştiinţei moderne", „fără pic de mustrare de cuget", „Ismail inimă caritabilă" *{Ismail şi Turnavitu);* „Părul negru ca pana corbului", „delicata şi complicata chestiune agrară", „o surpriză din cele mai plăcute" *{Cotadi şi Dragomir).* Acest limbaj corespunde perfect în plan formal universului imaginar al scriitorului, vid de prezenţe umane sau populat de fiinţe meeanomorfe.

Avansînd pe alt palier al limbajului, observăm că Urmuz practică o ingenioasă pervertire a stilurilor cu ajutorul parodiei. Primele fraze ale prozei *Ismail şi Turnavitu* aparţin limbajului ştiinţific. Dar faptul că descrierea lui Ismail se referă la un individ produce un efect evident comic. Fuziunea stilurilor face posibilă existenţa *colajului textual:* „Ismail este compus din ochi, favoriţi şi rochie". Aceste trei elemente sînt asociate





printr-un paralogism formal. Unghiul devierii semantice se măreşte odată cu introducerea elementelor portretistice care-1 descriu pe Ismail în termenii unui produs comercial: „se găseşte astăzi cu foarte mare greutate". Confuzia planurilor se amplifică odată cu indicarea „domiciliului" personajului: „se crede că stă conservat într-un borcan situat în podul locuinţei iubitului său tată, un bătrîn simpatic cu nasul tras la presă şi împrejmuit cu un mic gard de nuiele". în această frază, logica discursului apare fragmentată în trei perspective total divergente.

Nicolae Manolescu propune, în aceste cazuri de deturnare a sensului unei sintagme sau fraze, disocierea^» *de langage / coup de langage.* „In materie de invenţii de limbaj, există două feluri de „progres": cînd invenţia rămîne în cadrul regulii jocului, în text intervine *jocul de limba/'.* „Cînd ea (invenţia) schimbă însăşi regula", textul este subminat de *lovitura de limbaj,* noţiune pe care o putem înţelege prin asociere cu cea de „lovitură de teatru" (ceva care determină schimbarea bruscă a unei ordini prestabilite)[31]. Autorul indică faptul că expresia „lovitură de limbaj" se poate traduce şi prin „luare în derîdere", „batjocorire". Trimiterea la sugestia dramatică se menţine şi-n acest caz. în opera lui Urmuz, asistăm la *un spectacol al limbajului* cu dese şi violente răsturnări de situaţii. Se joacă de fapt o *comedie a limbajului.*

Am precizat în ce constă parodierea speciilor literare în scrierile urmuziene cu referire la *Pîlnia si Stamate.* într-un alt micro-roman, intitulat *După furtună,* este ironizat romanul poetic tenebros sau idilic. Modalitatea aleasă constă în aplicarea stilului patetic la un context neadecvat. De exemplu, privirea blîndă care-1 înduioşează pe erou este cea a unei găini. Şi autorii futurişti menţionau romanul poetic printre primele specii acuzate de conservatorism estetic. Deschid o paranteză. Cînd ne referim la romanul futurist numindu-1 ca atare, avem în vedere tot dimensiuni reduse, nu urmuziene, dar oricum mult mai restrînse decît ceea ce se înţelege uzual prin termenul „roman". Paranteză închisă.

Nicolae Manolescu reţine faptul că în ciuda concentrării textuale extreme şi a coerenţei formale impecabile, textul este „ca o frază sintactic corectă şi familiară, dar al cărei sens e absurd"[32].

Paralogicul (paralogismul) e un procedeu frecvent utilizat de poeţii futurişti. în estetica urmuziană ar putea fi considerat drept figura retorică



predilectă de obţinere a devierii semantice. Există şi la Urmuz cazuri în care o acţiune, urmînd ca un corolar alteia, este, totuşi, total antinomică în raport cu prima. Singura legătură între acestea e de natură gramaticală: „Turnavitu făcu mai multă vreme politică şi reuşi astfel să fie numit ventilator de Stat" *{Ismail si Turnavitu).* Este de ajuns ca un cuvînt să fie rostit pentru ca el să antreneze într-un fel de zonă magnetică, contextul imediat cunoscut de vorbitor: în *Cotadi şi Dragomir,* denumirea acţiunii de „a împărţi" atrage după sine o întreagă frază-clişeu: „se încearcă să-1 împartă în loturi inalienabile, populatiunii rurale, sperînd că rezolvă în acest mod cu totul empiric şi primitiv, delicata şi complicata chestiune agrară..."

Paralogicul este o figură retorică agreată şi de estetica manieristă. G. R. Hoche o defineşte drept „silogism antiraţional", „înşelător", „funcţie verbală supranaturală", „formă de *concetti* iscusite"[33]. Structura ei logic-contradictorie produce la lectură acel efect de „meraviglia" („surprinză"). Surpriza provine din atragerea lineară de la stînga către dreapta a cuvintelor, în lanţuri proliferante, ca-ntr-un fel de dicteu automat.

Concluzionînd, notăm că limbajul poate fi înlocuit în ultimă instanţă de mecanica pură a gesturilor. Acţiunile se golesc de sens sau nu sînt îndeplinite decît la modul simbolic. Călătoriile lui Turnavitu în insulele Mayorca şi Minorca se compun din „dus, spînzurarea unei şopîrle de clanţa uşii căpităniei portului şi apoi reîntoarcerea în patrie". Algazy „nu vorbeşte nici o limbă europeană" comunicînd prin „întoarcerea mîinii în buzunar, de unde trage de capătul unei sfori, făcînd să-i tresalte de bucurie barba un sfert de oră...". Redus şi înlocuit de mecanica gestuală, limbajul devine incomunicabil, condiţie a întregii literaturi urmuziene.

IX. 3. Una dintre cele mai ingenioase componente ale imaginarului urmuzian priveşte statutul personajului,

rezultat al tehnicilor de deconstrucţie a acestei categorii tradiţionale. *Personajul mecanomorf, personajul-marionetă* şi *personajul kitsch* sînt tipuri paradigmatice pentru definirea literaturii de avangardă, dar fac parte şi din proiectul lumii futuriste, fascinată de tehnologism, maşinism, de civilizaţia imaginii şi de strălucirea stridentă a *music-hall-vka* şi a circului.
In legătură cu aspectul parodic al personajului în literatura urmuziană, rezultat al prezenţei mecanicului, Ion Pop[34] semnala existenţa unei orientări



pre-suprarealiste, din deceniul al doilea. Să nu pierdem din vedere, totuşi, că maşinismul fusese redescoperit la începutul secolului tocmai de către futurişti. Analizînd însă profilul personajului mecanomorf urmuzian, vom observa din nou diferenţe fundamentale.
Personajul mecanomorf din proza lui Urmuz este aparent ipostaza cea mai afină esteticii futuriste. Argumente pertinente în acest sens aduc în primul rînd cîteva notaţii marinettiene din manifestele futurismului. In fragmentul *Sensibiltatea futuristă /La Sensibilitâ futurista* (11 mai 1913), conţinutul punctului 12 indică explicit fuziunea dintre uman şi mecanic: „Omul multiplicat de maşină. Nou simţ mecanic, fuziune a instinctului cu randamentul motorului şi cu forţele îmblînzite"[35]. Ideea revine într-un alt fragment aparţinînd manifestului *Splendoarea geometrică si mecanică şi sensibilitatea numerică /Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilitâ numerica.* Acest fragment apare comentat în „Introducerea" lui Luciano de Mâria la volumul *Teoria e inven^one futurista.* Maşina este definită ca „sinteză a forţelor cerebrale majore ale umanităţii, nou corp viu, aproape uman, care-1 multiplică pe al nostru"[36], mijloc privilegiat de a realiza dominaţia absolută a omului asupra naturii. Pe de altă parte, „excluderea eului din literatură" *(la morte dett'io letterario)* în favoarea introducerii „obsesiei lirice a materiei" *(l'ossessione lirica della materia)* reprezintă o altă formă estetică de celebrare a lumii reificate.
Semnalez o problemă stilistică neobservată şi, prin urmare, necomentată pînă în prezent în studiile dedicate operei lui Urmuz. In *Manifest tehnic al literaturii futuriste /Manifesto tecnico della letteratura futurista* (publicat la 11 mai 1912), există la punctul 5 o menţiune care ne permite să identificăm o similitudine frapantă în modul de construire al personajului urmuzian: „Orice substantiv trebuie să aibă dublul lui, adică substantiv trebuie să fie urmat, fără conjuncţie, de un substantivul de care e legat prin analogie. Exemplu: bărbat-torpilor, femeie-golf, mul-ţime-resac, piaţă-pîlnie, uşă-robinet. Cum viteza aeriană a sporit cunoaşterea noastră despre lume, percepţia prin analogie devine tot mai naturală pentru om. Trebuie deci suprimate *ca, care, astfel, asemănător cu.* Mai mult, trebuie să unim direct obiectul cu imaginea pe care el o evocă dînd imaginea în perspectivă cu ajutorul unui singur cuvînt esenţial"[37].

*Omul-torţilor* pare a fi personajul mecanomorf emblematic din opera lui Urmuz. *Dicţionarul explicativ al limbii române* înregistrează pentru termenul „torpilor" următoarele accepţii: „1. Proiectil submarin prevăzut cu încărcătură explozivă, se lansează împotriva unei nave inamice de pe o navă de luptă, din avion sau de pe coastă. 2. Navă de război uşoară şi rapidă înzestrată pentru lansarea torpilelor".
Este imaginea deformată a unui tip uman absurd şi imprevizibil, aflat mereu în aşteptare, gata de luptă, cu toate că nici o forţă adversă nu-1 ameninţă. Personajul mecanomorf urmuzian are o vocaţie războinică înnăscută, reprezentînd în plan estetic o sursă generatoare de absurd. Prima frază din *Emil Gayk* este ilustrativă, dintr-o atare perspectivă: „Gayk este singurul civil care poartă pe umărul drept un susţinător de armă. El are gîtlejul totdeauna supt şi moralul foarte ridicat. Nu poate fi ostil multă vreme cuiva, dar în privirea-i piezişe, din direcţiunea ce ia uneori nasul său ascuţit, precum şi din împrejurarea că este aproape în permanenţă ciupit de vărsat şi cu unghiile netăiate, îţi face impresia că este în tot momentul gata să sară pe tine pentru a te ciuguli".
Frapant e şi faptul că Urmuz recurge şi la alte determinări nominale de acest tip, aşa cum Marinetti indica în manifestul tehnic. *Omul-ventilator* e o altă sintagmă similară. Turnavitu este şi el un personaj construit în urma contopirii celor două planuri ale limbajului, propriu şi figurat: „Turnavitu nu a fost multă vreme decît un simplu ventilator pe la diferite cafenele murdare, greceşti, de pe strada Covaci şi Gabroveni". Transferul de caracteristici în planul figurat se face imperceptibil de firesc. Autorul începe prin a se referi la un individ (ros de ambiţii şi invidii), însă cele două biografii se dezvoltă simultan în destinul unui *om-ventilator.* „Nemaiputirid suporta mirosul ce va fi fost silit să respire acolo, Turnavitu făcu mai multă vreme politică şi reuşi astfel să fie numit ventilator de stat, anume la trezoreria postului de pompieri «Radu Vodă»".
In cazuri de acest tip, Nicolae Manolescu vorbeşte despre o tehnică originală de descriere a personajului care constă „într-o mişcare pe suprafaţa figurată a limbajului, ca şi cum ar fi considerată aceea proprie"[38].
O altă coincidenţă surprinzătoare o reprezintă introducerea în text a termenului *pîlnie,* într-o proză a lui Urmuz, termen care apărea în exemplificarea citată la punctul 5 al *Manifestului tehnic.* Dintre toate


personajele, acesta este singurul care pierde orice urmă de caracteristici omeneşti, fiind redus la pura obiectualitate. în imaginarul urmuzian, putem spune că pîlnia este personajul mecanism prin excelenţă. Funcţia

erotică a pîlniei conotează atracţia personajului spre o treaptă inferioară a materiei.
într-o referinţă la arta avangardei din *Lumea ca labirint,* G. R. Hoche stabileşte o relaţie analogică între obiectul mecanomorf şi manechin, pornind de la semnificaţii terminologice: „în 1912, Marcel Duchamp 1-a născocit pe «manichino», «inertul»[39]. Translînd aceste semnificaţii în planul tipologic al personajelor urmuziene, remarcăm şi la Urmuz înrudirea personajului mecanomorf cu personajul marionetă. In acelaşi studiu, G. R. Hoche semnala reapariţia imaginarului mecanomorf în perioada avangardelor, căruia îi conferea statutul de nouă mitologie: „O lume imaginară alcătuită din lucruri mecanice îşi face o neliniştitoare apariţie ca un fel de mitologie de uz personal".
Criticul face o incursiune în timp, oprindu-se la originile istorice ale semnificaţiei fragmentarului: prin Pitagora, neoplatonicienii redescoperă imaginea omului ca tot, faptul că omul este un „animal varia et multiformis et dissolutoriae naturae" („fiinţă de natură variată, multiformă şi nestatornică"). în acest context, „instalaţiile" urmuziene amintesc de unele desene manieriste. Unele manevre tehnice executate în apartamentul lui Stamate trimit la vechi desene şi proiecte mecanice manieriste. Pereţii „interiorului turc" al familiei Stamate se spune că sînt măsuraţi cu compasul în fiecare dimineaţă. în această proză, există un întreg inventar al resturilor tehnice, rezultate în urma unor descompuneri de mecanisme de-a dreptul diabolice. Cu ajutorul „căruciorului cu manivelă", Stamate circulă în labirintul lui subpămîntean. Ultima frază din *Pîlnia şi Stamate* lasă să transpară golul înspăimîntător din universul personajelor urmuziene, de unde omenescul s-a retras, lăsînd locul mecanismelor apocaliptice, elementare: „Suindu-se apoi pentru totdeauna în căruciorul cu manivelă, luă direcţia spre capul misterios al canalului şi, mişcînd manivela, cu o stăruinţă crescîndă, aleargă şi astăzi, nebun, micşorîndu-şi mereu volumul, cu scopul de a putea odată pătrunde şi dispărea în infinitul mic". Există, într-adevăr, un tragism sfîşietor, în această lume de Sisifi inconştienţi, care „alteori, pătrund în


sala de recepţie şi dau drumul unor robinete expres construite acolo, pînă ce apa, revărsîndu-se, le-a ajuns în dreptul ochilor, cînd cu toţi trag atunci, de bucurie, focuri de pistol în aer". Robinetele, pistolul, aparatul de fotografiat, „benoclul" au utilizări nepotrivite, absurde. Miracolul tehnicii este asimilat astfel unui triumf al grotescului. Aceasta reprezintă şi una dintre cele mai vădite dovezi de respingere a civilizaţiei maşiniste, falia imensă care-1 desparte pe Urmuz de semnificaţia efectivă a conceptului în accepţie futuristă.
Altă ipostază a personajului mecanomorf urmuzian este cea legată de ceea ce Nicolae Manolescu a numit „proteza mecanică"[40]. în acest caz, ideea de evoluţie organică este anulată. „Proteza mecanică", respectiv „înşurubarea elementului tehnic în organismul propriu-zis al personajului", este un indiciu al înlocuirii în literatură al modelului biologic, care guverna imaginarul artistic clasic, cu unul mecanic. Grummer, Algazy, Cotadi au proteze mecanice, grătare, băşici. Dacă la pictorii suprarealişti proteza este umană sau naturală, la Urmuz, întotdeauna aceasta reprezintă, din contră, o gravă alienare în ordinea umanului. Algazy „este un bătrân simpatic, ştirb şi cu barba rasă şi mătăsoasă, frumos aşezată pe un grătar înşurupat sub bărbie"; „Grummer are şi un cioc de lemn aromatic..." dar şi „o băşică cenuşie de cauciuc, pe care o are înşurupată la spate, puţin deasupra feselor, ceea ce-1 face să sară prin magazin fără să mişte din genunchi, scoţînd şi sunete nearticulate..."; Cotadi, în afara capacului de pian „înşurupat la spate", „nu are mai niciodată poziţiunea verticală, din cauza unei îmbrăcăminte de şiţă ce-i formează un fel de cuirasă, şi care, deşi îl jenează teribil, o poartă însă cu o desăvîrşită abnegaţie direct pe piele, sub cămaşa ţărănească cu ciucuri, de care nu se desparte niciodată".
Prin urmare, opera scriitorului nu se constituie într-o celebrare a maşinismului. Urmuz nu face niciodată apologia maşinii, situîndu-se s-ar putea spune retrospectiv, pe o poziţie radical polemică în raport cu această temă. Ilustrarea mecanomorfismului este la el un pretext de de-realizare a categoriei de personaj tradiţional în literatura română. Demersul lui Urmuz reprezintă un act de contestare pur literar şi o modalitate de exprimare a crizei ideii de literatură. Abia în acest punct se întîlnesc intenţiile autorului *Paginilor bifare* şi acelea ale futurismului.
în structura unei ipotetice estetici mecanomorfe, principiul repetiţiei (verbale, gestuale) ar deţine un rol considerabil, contribuind la reducerea



organicului la mecanic. Prin urmare, unul dintre capitolele unei asemenea estetici ar putea include şi tipul personajului marionetă. Acesta apărea şi în futurism, dar în teatru. Conceptul marinettian despre teatrul de varietăţi, expus în manifestul *Teatrului de Varietăţi / II Teafro di Varietà,* presupunea un gen de teatru în care *music-hall-ul,* circul, teatrul popular coexistau (referinţe la manifestul citat în capitolul II). Ludicul, comicul specific acestor moduri artistice de reprezentare, vulgare, populare apăreau şi-n poetica lui Stephan Roii, exploatate graţie imensului lor potenţial spectacular. Această dimensiune dramatică revine şi-n universul urmuzian. Personajul marionetă, întruchipat exemplar în prozele lui Urmuz de Ismail, face posibilă ideea de *carnavali^are a existenţei.* Ea se consumă în cadrul unei *scenografii,* într-o lume a *teatrului de marionete.* Statutul de marionetă al personajelor urmuziene ar putea fi motivat de faptul că *autorul regilor* (ca şi Stephan Roii) le refuză orice urmă de analiză psihologică. Ele nu există decît prin *acte gestual-mecanice.* Şi, pe de altă parte, fiecare dintre aceste creaturi îşi are micul său univers autarhic, autosuficient, monadic. Comunicarea între

ele (în afara partenerului de cuplu) nu se poate stabili: „Trebuieşte însă reţinut că această cameră, veşnic pătrunsă de întuneric, nu are nici uşi, nici ferestre şi nu comunică cu lumea dinafară decît prin ajutorul unui tub, prin care uneori iese fum şi prin care se pot vedea în timpul nopţii, cele şapte emisfere ale lui Ptolemeu, iar în timpul zilei doi oameni cum coboară din maimuţă şi un şir finit de bame uscate, alături de Auto-Kosmosul infinit şi inutil..." *(Pilma si Stamate).* Personajul-marionetă are, în viziunea lui Urmuz, o consistenţă pur obiectuală, „decorativă". Imaginea propriu-zisă a unui astfel de personaj pare mediată de reflectări în oglinzi deformatoare, precum cele de bîlci, suferind metamorfoze multiple în urma oglindirii. Portretele din literatura realistă sînt reciclate de Urmuz. Putem indica, în acest sens, obsesia deformării geometrice: Stamate are o formă „aproape eliptică". Tuturor personajelor le descoperim în propria structură „corporală" vîrfuri ascuţite, arcuri.
Marioneta favorită a lui Urmuz este, se pare, Ismail. El apare încă de la început travestit: poartă „o rochie de gală, făcută din stofă de macat de pat cu flori mari cărămizii". Pasiunea lui cea mai mare este ca astfel înveşmîntat „să se agate de grinzi pe la diferite bienale, în ziua cînd se

serbează tencuitul, cu scopul unic de a fi oferit de proprietar ca recompensă şi împărţit la lucrători...". In această frază, autorul concentrează o întreagă viziune carnavalescă a teatrului. Recuzita reprezentaţiei este confecţionată din materiale inferioare, ieftine: „stofă de macat de pat", aşa cum în teatrul popular sînt preferate cîrpele, cîlţii. Desenul de pe material („flori mari, cărămizii") este o dovadă a prostului gust al posesorului. Sensul teatral al pasiunii lui este evident, participarea la bienală reprezentind un act artistic şi un eveniment aproape monden, public, în ciuda aerului compromiţător de mahala.
Din recuzita pe care scriitorul o are la dispoziţie pentru a compune scenografia întregii sale opere, fac parte şi obiecte precum fracul şi mănuşile albe, perdeluţa cu brizbrizuri, smokingul *(Plecarea în străinătate),* „pieptenii de baga", „îmbrăcămintea de şiţă", „cămaşa ţărănească cu ciucuri" *(Cotadi şiDragotnir).* Toate aceste obiecte ne introduc în universul kitsch-ului.
Revenind la Ismail, „reprezentaţia teatrală", al cărei protagonist absolut este, se desfăşoară într-un decor adecvat înclinaţiilor lui carnavaleşti. Portretul lui Ismail corespunde unui obiect *confecţionat,* unui *artefact.* El este, în acelaşi timp, un personaj colaj, „compus din ochi, favoriţi şi rochie". Nicolae Manolescu a descompus structura personajului într-o serie de componente incongruente, care oscilează perpetuu între caracteristici abstracte şi concrete, umane şi obiectuale. Astfel, Ismail este un om (proprietar dubios al crescătoriei de viezuri), o plantă (a cărei origine este foarte precis explicată, un produs rar, o legumă), dar şi un obiect care poate fi oferit după serbarea tencuitului. Incongruenţa personajului atinge şi nivelul comportamental (perversitatea manifestată faţă de viezuri îl situează într-o poziţie morală îndoielnică).
Caracterul ritualic, spectacologic al actelor personajelor, echivalente ale unor puneri în scenă bizare, poate fi identificat în multe alte situaţii: un rit de purificare este cel pe care Stamate se simte dator să-1 săvîrşească, pentru a lua în posesie pîlnia: „după ce se ospăta cu puţină fiertură de ştevie, se aruncă, din diplomaţie, cu faţa la pămînt, rămînînd astfel în nesimţire timp de opt zile libere, termenul necesar ce, după procedura civilă, credea dînsul că trebuia să treacă pentru a putea fi pus



în posesiunea obiectului". în alt caz, Ismail pretinde lui Tumavitu „să-1 măgulească pe rochie cu un pămătuf muiat în ulei de rapiţă", în fiecare zi.
Aceste ultime caracteristici ale marionetei conduc la un alt tip de personaj urmuzian: *personajul kitsch.*
Matei Călinescu, scriind despre kitsch-ul literar, înţeles ca „produs pentru distracţie"[41], menţionează şi plagiatele printre mostrele de kitsch artistic. Această sugestie se aplică la Urmuz în *Pîlnia şi Stamate,* în care aflăm că hobby-ul lui Stamate este ca în timpul liber să fotografieze sfinţii de pe pereţii bisericilor şi să vîndă pozele la preţ redus „credulei sale soţii şi mai ales copilului Bufty". Iată parodiat astfel prostul gust artistic şi succesul comercial, adică două elemente esenţiale ale esteticii kitsch-ului. Se poate spune că Stamate apare, în acest fel, în postura omului kitsch, avînd tendinţa, din cauza ignoranţei sale, de a recepta drept kitsch şi operele de autentică valoare. Acest tip uman descris îşi atribuie inconştient un rol de turist mediu, înclinat să kitsch-izeze obiecte culturale.
Situaţia lui Stamate ilustrează un caz de *nepotrivire estetică*^[1], deoarece în cazul lui efectul kitsch este raportat la un obiect, care în sine nu poate fi considerat kitsch (imaginile din biserică). Urmuz indică o falsă conştiinţă estetică a personajului, pe care o parodiază şi o identifică în stilul de viaţă al burgheziei capitalei din vremea sa (există fragmente din biografia autorului, edificatoare în acest sens, comentate în monografii dedicate lui Urmuz). Societatea românească de la început de secol era guvernată de mecanismele capitalismului, care se baza pe concepte economice precum: cerere-ofertă, concurenţă, strategii de piaţă. Algazy şi Grummer, Cotadi, Ismail sînt mici negustori. Politicile de atragere a clienţilor sînt, la modul propriu stupefiante prin agresivitatea lor, aşa cum, de altfel ele funcţionează în realitate în gândirea economică democratică: Algazy „îi atrage în tot soiul de discuţii [...] şi sfîrşeşte prin a-i plesni de două ori cu ciocul peste burtă". Cotadi, în mod analog, loveşte în podea „cu muchia unui capac de pian". Aceste personaje cunosc strategii de atragere a clientelei, care însă se dovedesc

neprofitabile: „Cea mai mare plăcere a lui Cotadi [...] mai este şi aceea ca, din dosul tejghelei de unde sade, să caute să atragă cu şiretenie pe cîte un client al său în discuţii, la început cît se poate de plăcute, şi din ce în ce mai animate, pînă ce reuşeşte, iuţind tonul, să facă să fie cel puţin odată


contrazis — pentru a răspunde interlocutorului său prin mai multe lovituri puternice ce le dă în duşumea cu muchea unui capac de pian, pe care îl are înşurupat la spate" *{Cotadi si Dragomir).*

Nu se poate vorbi în cazul lui Urmuz de o atitudine entuziastă în întîmpinarea lumii capitaliste, consumiste, aşa cum se va întîmpla cu viitorii scriitori avangardişti, şi mai ales cu Ilarie Voronca, Stephan Roii, Mihail Cosma. Fervoarea şi febrilitatea descoperirii oraşului modernist şi a valorilor noii civilizaţii citadine, industriale lipsesc din universul scriitorului, deşi simptomele acestei modernităţi trepidante există şi la Urmuz, dar fac obiectul contestării şi al parodierii groteşti. Valorile şi reprezentările acestei lumi celebrate de futurism există în text, dar sînt deturnate complet de la semnificaţia pe care le-o dădea curentul italian.

Intorcîndu-ne la ideea de violenţă, observăm că toate trăsăturile agresive sînt permanenţe în destinul eroilor urmuzieni. Autorul nu prezintă anumite episoade din viaţa unui personaj, ci ceea ce este el în mod definitoriu. în loc să rememoreze fragmente anterioare, dintr-un trecut oarecare, în *Pagini bifare,* Urmuz utilizează trecutul indeterminat sau prezentul etern al descrierii categoriale[43].

Mecanomorfismul, idee amplu ilustrată de proza lui Urmuz, exprimă voinţa de putere, care este, în acelaşi timp, voinţă de putere a celuilalt. în *Cotadi si Dragomir* asistăm la un întreg proces, pornind de la atragerea victimei, la declanşarea controversei, pînă la utilizarea instrumentelor terorii. Mecanismul lui Dragomir, ca şi unealta lui Cotadi, sfoara din buzunarul lui Algazy sînt arme naive, dar desemnează instrumente ale puterii. Nu ne este îngăduit nici în acest caz să vorbim despre ilustrarea idealului agresivităţii din accepţia futuristă. Acesta avea un sens viril, subversiv la adresa stărilor şi instituţiilor consacrate de tradiţie, un rol etic, de răsturnare a ordinii existente, nesatisfăcătoare, nu doar în literatură. La Urmuz, în schimb, este vorba de o violenţă absurdă, gratuită, care sfîrşeşte în pur grotesc şi în disoluţie. Nu se urmăreşte nici un ideal moral, revolta neavînd caracter colectiv şi nefiind îndreptată spre un referent real.

Personajelor lui Urmuz nu le este menită o condiţie existenţială care să depăşească nivelul mediocru, hedonismul caracteristic mentalităţii clasei de mijloc: „a doua încăpere" din apartamentul lui Stamate este deco-


rată în stil kitsch „formînd un interior turc" şi „conţine tot ceea ce luxul oriental are mai rar şi mai fantastic... Nenumărate covoare de preţ, sute de arme vechi încă pătate de sînge eroic". Din această perspectivă, kitsch-ul se pretează şi interpretării în termenii unei încercări de a evada într-o istorie idilică, exotică.

Matei Călinescu, autorul unei autentice fenomenologii a kitsch-ului, reţine şi faptul că acesta dobîndeşte unitate stilistică dacă elementele sale sînt compatibile cu o anumită noţiune de casnic[44]. Iată un fragment relevant din proza *Pîlnia şi Stanţate:* „O masă fără picioare la mijloc bazată pe calcule şi probabilităţi, suportă un vas ce conţine esenţa eternă a «lucrului în sine», un căţel de usturoi, o statuetă ce reprezintă un popă ardelenesc) ţinînd în mînă o sintaxă...".

Urmuz tematizează prostul gust şi cu scopul de a submina pe acela perimat al literaturii române care 1-a precedat. în acest sens, Urmuz poate fi considerat un precursor al avangardei, care a practicat la rîndul ei asemenea demersuri pentru a-şi impune principiile iconoclaste. „Avangarda este interesată de kitsch în scopuri ironice şi subversive din punct de vedere estetic", conchide şi Matei Călinescu[45].

In fiecare dintre aceste tipuri de personaje şi la nivelul întregii structuri textuale, funcţionează procedeul suprapunerii, al fuziunii între elementele diferitelor arte sau nivele de reprezentare. Opera ca şi limbajul ei apar la Urmuz ca figuranţi într-un teatru descompus, condus de un regizor cinic.

**Concluzii.** Literatura lui Urmuz are, în primul rînd, o semnificaţie polemică în raport cu tradiţia literară, probînd o strălucită vocaţie anticipatoare, inaugurală, prin tot ceea ce ea reprezintă. Există un fragment de „metatext" în *Algazy & Grummer* care conotează această semnificaţie simbolică a începutului absolut în literatură, pe care Urmuz a intuit-o prin propria scriitură. Fragmentul revelează gustul pentru acea „hrană ideală" reprezentată de „literatura viitorului" şi, în acelaşi timp, oroarea faţă de scriitura tradiţională: „într-una din zile, Grummer, fără a anunţa pe Algazy, luă roaba şi porni singur în căutare de cîrpe şi arşice, dar la înapoiere, găsind din întîmplare şi cîteva resturi de poeme, se prefăcu bolnav şi, sub plapomă, le mîncă singur pe furiş... Algazy,


simţind, intră după el acolo, cu intenţia sinceră de a-i face numai o uşoară morală, dar cu groază observă în stomacul lui Grummer că tot ce rămăsese bun în literatură fusese consumat şi digerat. Lipsit astfel pe viitor de orice hrană a lui mai aleasă, Algazy, drept compensaţie, mîncă toată băşica lui Grummer, în timp ce acesta dormea... Dezesperat, a doua zi, Grummer - rămas fără băşică singur pe lume - luă pe bătrîn în cioc şi, după apusul soarelui, îl urcă cu furie pe vîrful unui munte înalt... O luptă uriaşă se încinse acolo între ei şi ţinu toată noaptea, pînă cînd, înspre ziuă, Grummer, învins, se oferi să restituie toată literatura înghiţită. El o vomită în mîinile lui Algazy... Dar bătrînul în pîntecul căruia fermenţii băşicii înghiţite începuse să trezească fiorii

literaturii viitorului, găsi că tot ce i se oferă e prea puţin şi învechit".
In acest sens, ecourile futuriste la care m-am referit ar fi putut avea rolul „instrumental" de a pune la dispoziţie mijloace artistice - motive, tehnici literare - pentru exprimarea fondului de criză din literatura română, ilustrată cu acuitate incisivă de scrierile lui Urmuz. în mod cert, scriitorul nu a rostit niciodată o profesiune de credinţă în favoarea vreunui curent avangardist, nici a futurismului, deşi am observat că există unele conexiuni surprinzătoare.
Motivaţia protestului estetic este însă comună, cerînd imperios redefinirea statutului literaturii la început de secol. Deşi porneşte uneori de la aceleaşi teme, obiectivele se dovedesc divergente. într-adevăr, futurismul rămîne pentru Urmuz mai degrabă „o rudă îndepărtată", cum spune criticul Nicolae Balotă. Ecourile futuriste nu pot fi nici afirmate şi nici negate în mod tranşant. Un studiu viitor al manuscriselor operei ar putea probabil să stabilească mai exact ce texte futuriste şi ce reviste europene a cunoscut Urmuz, lucru care rezultă cu certitudine din afirmaţiile lui Nicolae Balotă, citate la începutul capitolului.


**NOTE**
**IX. 1.**
1 *Pîlnia şi Stamate, hmail şi Turnavitu, in Cugetul românesc,* nr. 2-3, 1922; *După furtună nx.* 6-7,1923.
2 Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc,* Editura 100+1 Gramar, Bucureşti, 1999, pp. 517-518.
3 Nicolae Balotă, *Urmu^* ediţia a Ii-a, revăzută şi adăugată, Editura Hestia, Timişoara, 1997, pp. 33-35.
4 Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii,* Editura Univers, Bucureşti, 1995, Capitolul „Ideea de decadenţă", p. 141.
'"*Idem,* p. 182.
6 Nicolae Balotă, *op. cit,* p. 163.
7 *Idem,* p. 161.
8 *Idem,pp.* 164-165.
9 Nicolae Manolescu, *op. cit.,* p. 520, în notă.
10 *Punct,* nr. 9,17 ianuarie 1925, p. 2.
11 *Punct,* nr. 10, 24 ianuarie 1925, p. 1.
12 *Punct,* nr. 11, 31 ianuarie 1925, p. 4.
13 Saşa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, pp. 484-493, *Alga^y & Grummer, Ismail şi Turnavitu, Pîlnia şi Stamate, Cronicari.*
14 Urmuz, *Pagini bifare,* ediţie întocmită de Saşa Pană, Editura Minerva, Bucureşti, 1970.
15 Marco Cugno e Marin Mincu, *Poesia romena d'avanguardia Testi e manifesti da Urmuţ a Ion Caraion,* Mondadori, Milano, 1980, pp. 49-97.
16 *Contimporanul,* anul VIII, nr. 84, 1928.
17 Saşa Pană, *op. cit.,* p. 489; şi Marco Cugno, Marin Mincu, *op. cit.,* p. 48.
18 *Idem,* p. 492; şi, *Idem,* p. 52.
19 Urmuz, *Pagini bifare / Weird Pages,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.
20 *Literatura românească de avangardă,* antologie, prefaţă, postfaţă, tabel cronologic, note, comentarii şi bibliografie de Dr. Gabriela Duda, pp. 283-299.
IX. 2.
21 F. T. Marinetti, *Teoria e inven^one futurista,* Arnoldo Mondadori, Milano, 1968, pp. 182-183, Manifestul *II Romanţ sintetico,* Roma, 25 dicembre 1939 (fragment).


*„II romamţo sintetico dev'essere invece:*
1. *Brevissimo compkto* tale da poter sviluppare Fintuizione del lettore fino a suppore Io sviluppo logico dell'azione
2. *Inventata* cioe originalissimo nel soggetto nella realizzazione e nella forma tipografica quindi senza alcun legame con ii giâ narrato e con ii giâ visto
3. *Attualistico* cioe a contatto con tutti gli apporti della civiltâ *in* continuo sviluppo
4. *Aweniristico* cioe anticipatore di eventi politici militari morali sociali scientifici artistici ma non catastrofici
5. *Ottimista* cioe capace di eccitare nel lettore la volanta di vivere e vincere la vita
6. *Eroico* cioe esaltatore di tutti gli eroismi guerreschi letterari artistici scientifici accesi dalia generositâ a beffa disprezzo del gangsterismo acceso dai denaro
7. *Lirico* cioe ricco d'immagini capaci di trasportare ii lettore verso quelle zone poetiche determinanţi rapporti d'amore e di simpatia tra la poesia e le mas se
8. *Dinamica simultaneo* cioe cinematografico adatto ad essere filmato
9. *Aeropoetico e Aeropittorico* cioe espressione di staţi d'animo aerei azioni celeşti macchine aeree e future compenetrazioni con la stratosfera
10. *Olfattivo* cioe sensibile quindi marcato dai profumi e dagli odori dei corpi umani delle macchine degli ambienti
11. *Tattile rumorista* cioe sensibile quindi marcato dai contatti dai suoni dai rumori piacevoli dei corpi umani delle macchine degli ambienti.
*Romanul sintetic* este unul dintre manifestele futuriste din care punctuaţia este total absentă. Păstrăm fidelitatea faţă de original şi în traducerea acestui fragment.
„In schimb *romanul sintetic* trebuie să fie
1. *Foarte scurt complet* astfel încît să poată dezvolta intuiţia cititorului pînă la a presupune evoluţia logică a acţiunii
2. *Inventat* adică foarte original în privinţa subiectului a realizării şi a formei tipografice deci neavînd nici o legătură cu deja

naratul şi deja văzutul
3. *Actual* adică la curent cu toate aporturile civilizaţiei în continuu progres
4. *Orientat spre viitor* adică prevestitor de evenimente politice militare morale sociale ştiinţifice artistice dar nu catastrofice


5. *Optimist* adică în măsură să stimuleze în cititor voinţa de a trăi şi de a învinge viaţa
6. *Eroic* adică promotor al tuturor eroismelor războinice literare artistice ştiinţifice înflăcărate de generozitate spre bătaia de joc dispreţul gangsterismului dornic de bani
7. *LJric* adică bogat în imagini capabile să poarte cititorul spre acele zone poetice care determină raporturi de dragoste şi de simpatie între poezie şi mase
8. *Dinamic simultan* adică cinematografic potrivit pentru a fi filmat
9. *Aeropoetic* şi *Aeropictural* adică expresie a stărilor de suflet eterice a acţiunilor celeste a maşinilor aeriene şi a viitoarelor fuziuni cu stratosfera
10. *Olfactiv* adică senzitiv deci marcat de parfumuri şi de mirosuri ale corpurilor umane ale maşinilor şi ale ambientelor
11. *Tactil zgomotos* adică senzitiv deci marcat de contactele de sunetele de zgomote plăcute şi neplăcute ale corpurilor umane ale maşinilor şi ale ambinetelor"

[22] Urmuz, *Pagini bifare / Weird Pages, op. cit.*

[23] *Les Avant-gardes litteraires au* XX *siecle,* voi. II, publie par le centre d'Etude des Avant-Gardes Litteraires de l'Universite de Bruxelles, sons la direction de Jean Weisgerber, Akademiai Kiado, Budapest, 1984, pp. 850-872.

[24] Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide - Probatori români ai secolului* XX, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974, p. 381.

[25] Nicolae Manolescu, *op. cit,* p. 533.

[26] Carmen Muşat, *Perspective asupra romanului românesc postmodern şi alte ficţiuni teoretice,* Editura Paralela 45, „Colecţia 80", Seria „Eseuri", Piteşti, 1998, pp. 22-24.

[27] *Contimporanul,* anul III, nr. 46, mai 1924, p. 2.

[28] F. T. Marinetti, *Teoria e inven^ione, op. cit.,* pp. 182-183.

[29] G. R. Hoche, *Manierismul în literatură,* Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 249.

[30] F. T. Marinetti, *Teoria e inventnone, îbid.*

[31] Nicolae Manolescu, *op. cit.,* pp. 522-523.

[32] *Idem,* p. 534.

[33] G. R. Hoche, *op. cit.,* p. 188.

IX. 3.

[34] Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.




[35] F. T. Marinetti, *op. cit,* p. 59: „L'uomo molteplicato dalia macchina. Nuovo senso meccanico, fusione dell'istinto col rendimento del motore e colle forze ammaestrate".

[36] *Idem,* p. 13, „Introduzione", p. XXX, fragment citat în original, în bibliografia din Capitolul II.

[37] *Idem,* p. 41: „Ogni sostantivo deve avere ii suo doppio, cioe ii sostantivo deve essere seguito, senza congiunzione, dai sostantivo a cui e legato per analogia. Esempio: uomo-torpediniera, donna-golfo, folla-risacca, piazza-imbuto, porta-rubinetto. Siccome la velocitâ aerea ha moltiplicato la nostra conoscenza del mondo, la percezione per analogia diventa sempre piu naturale per l'uomo. Bisogna dunque sopprimere ii *come,* ii *quale,* ii *cosi,* ii *simile ă.* Meglio ancora, bisogna fondere direttamente l'oggetto colTimmagine che esso evoca, dando l'immagine *in* iscorcio mediante una sola parola essenziale".

[38] Nicolae Manolescu, *op. cit,* p. 522.

[39] G. R. Hoche, *Ljtmea ca labirint,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1973.

[40] Nicolae Manolescu, *op. cit,* p. 526.

[41] Matei Călinescu, *op. cit.,* p. 199.

[42] *Ibid.*

[43] Nicolae Balotă, *Idem,* p. 37.

[44] Matei Călinescu, *op. cit,* p. 210.

[45] *Ibid.*



# *Concluzii*

Am putut urmări de-a lungul acestei expuneri, procesul efectiv de descoperire, sincronizare, difuzare şi, în fine, de aderenţă mai mult sau mai puţin pasionată la tezele futurismului italian, în texte cu caracter teoretic sau simple compoziţii lirice, inspirate de experimentalismului futurist. Certitudinea existenţei acestor afinităţi a fost confirmată şi de relaţiile directe, personale ale membrilor grupurilor avangardei româneşti cu reprezentanţii curentului italian.

Am menţionat toate temele manifestelor româneşti care permit apropierea de sfera conceptual-estetică a mişcării futuriste şi, nu mai puţin, diferenţele ireconciliabile.

Am aplicat acelaşi demers şi în analiza revistelor avangardiste, ţinînd cont de faptul că avangarda românească a fost extrem de permisivă şi de deschisă unor influenţe multiple, ce caracterizau mişcarea de idei europeană la începutul secolului XX: constructivism, futurism, dadaism, expresionism, suprarealism, cubism. Acest fapt a făcut posibilă, pe de o parte, observarea caracterului creator şi selectiv al preluării influenţelor, iar, pe de alta, a motivat caracterul sincretic al poeziei din diferite etape de creaţie ale poeţilor Stephan Roii, Ion Vinea şi Uarie

Voronca.
In privinţa manifestelor româneşti am indicat preferinţele tematice spre care s-au îndreptat reprezentanţii români, ponderea, importanţa, dosarul de presă al respectivelor teme în economia spaţiului jurnalistic românesc. Dintre toate temele futuriste, cele mai frecvent ilustrate în literatura noastră au fost citadinismul, antisentimentalismul, şi în plus, s-a preluat fidel acea retorică şi gestică a revoltei întemeietoare de noi valori culturale, violenţa absolută a contestaţiei, exprimate într-un stil polemic, afin celui futurist. 418

*Influenţe ale futurismului italian*

Pentru o cunoaştere mai aprofundată a raporturilor avangardei româneşti cu futurismul italian studiul ar putea continua, pornind de la documentele futuriste păstrate probabil încă în România, în ideea de a inventaria şi analiza publicaţiile futuriste primite de redacţiile revistelor româneşti avangardiste, ca urmare a raporturilor pe care le-au întreţinut cu reprezentanţii mişcării italiene. Publicaţiile româneşti de avangardă semnalau faptul că se aflau în posesia unor reviste futuriste primite cu regularitate pe care le-am citat deja în secţiunile anterioare Ar fi extrem de util să aflăm cu exactitate, din reunirea tuturor numerelor acestor reviste italiene, ce au consultat în mod concret autorii români.
Ar fi interesant de cunoscut ce s-a publicat în revistele futuriste italiene din materialele trimise de poeţii români, deoarece ei înşişi semnalau frecvent, în corespondenţa privată, existenţa unui schimb intens (corespondenţa lui Ion Vinea cu F. T. Marinetti şi Tristan Tzara). Faptul că am reperat deja, aproape din întîmplare, parcurgînd bibliografii detaliate ale revistelor futuriste, anumite texte care aparţin scriitorilor români de avangardă şi alte articole dedicate lor, surse de informaţie necunoscute pînă acum în România, indică Italia ca pistă de interogat în privinţa unor noi posibilităţi de documentare.
Strict legat de acest filon româno-italian este şi raportul dintre avangarda românească, futurism şi dadaism. Primul val al avangardei româneşti (1924-1932) este caracterizat — spuneam — de sincronizarea cu diversele tendinţe europene ale momentului, constituindu-se sub semnul futurismului, al dadaismului, al constructivismului şi al expresionismului. Toate aceste orientări se reflectă în manifestele şi în textele scriitorilor români de avangardă. Ponderea celor două curente asupra avangardismului românesc merită să fie aprofundată, deoarece, la rîndul lor, futurismul şi dadaismul comunicau mult între ele în acea epocă. Mai mult, criticul Giovanni Lista vorbeşte, cum am mai semnalat, de un dadaism italian. Pe de altă parte, promotorul dadaismului, Tristan Tzara, urmat la Ziirich de pictorul Marcel Iancu, este direct implicat în cercuri futuriste şi, în acelaşi timp, menţine permanent contactul cu avangarda românească. Tzara a asigurat schimbul cultural între dadaism şi futurism în perioada 1916-1920.
Aprofundarea acestor raporturi ar putea să rezolve multe dileme care privesc încă literatura română şi, mai ales, va da un răspuns mai arti-


culat în privinţa literaturii tipografice, prezentă în paginile revistei *75 H. P.* (octombrie, 1924, număr unic).
Prin urmare, ar fi utilă analiza revistelor, a textelor produse de acest grup restrîns de futurişti dadaişti, evaluarea ponderii acestei etape şi a influenţei ei asupra identităţii futuriste a autorilor, şi, pe de altă parte, evidenţierea ecourilor fenomenului asupra avangardei româneşti.
Rămîn, în sfîrşit, de studiat arhivele personale ale celor mai proeminenţi scriitori români de avangardă (arhiva Vinea, arhiva Voronca de la Paris etc), corespondenţa - nepublicată încă la noi - dintre scriitorii noştri de avangardă şi diferiţi reprezentanţi ai futurismului, alte reviste româneşti din epocă, mai puţin cunoscute, care nu au avut o orientare avangardistă, dar au publicat texte programatice futuriste. De cîteva dintre aceste ipoteze de lucru mă ocup deja, dar despre ele - poate Într-o altă carte.


# *Postfaţă*

### ***Mică istorie cu o revistă studenţească*** *bucureşteană,* ***o cronicărească teatrală, o corespondentă culturală torineză şi o specialistă europeană în futurism***

Din primăvara lui 1994 şi pînă la începutul lui 2000, la Facultatea de Litere a Universităţii bucureştene, unde sînt profesor, s-a-ntîmplat să „veghez" facerea şi publicarea unei mici dar glorioase reviste culturale: *Utere nouă.* Cu o medie de două apariţii pe an şcolar (uneori trei, dar şi cu pauze mai lungi la schimbarea „gărzilor" în redacţie, pe măsură ce studenţii absolveau şi-şi luau zborul din cuibul facultăţii!), am scos în total unsprezece numere. Format: mic, A4 (de fapt, puţintel mai îngust). Hîrtia: albă (A3 pliată în două). Tiraj: 5-600 de exemplare. Difuzarea: printre colegii şi prietenii junilor realizatori, ca şi printre cei ai mai-coptului lor „cap limpede" (titulatura pe care mi-o alesesem pentru caseta tehnică), amici literari şi cunoştinţe din presa „adultă" a perioadei. Drept urmare, cîteva semnalări elogioase, de tip „revistă a revistelor", au atras un strop de atenţie asupra gazetei. De la un punct încolo, începusem să „exportăm" sistematic tineri recenzenţi şi chiar personal redacţional pentru ziare şi pentru periodice culturale precum *Cotidianul, Dilema* (plus suplimentul său, *Vineri), România literară, 22* ş.a.m.d. Fireşte, „trupa" formată la *Utere nouă* (minus pierderile inevitabile de pe parcurs) avea să se mute de la finele lui februarie 2000, cu arme şi bagaje, la *Observator cultural,* revista „adultă" pe care am lansat-o atunci.

Printre tinerii mei colaboratori de la ambele gazete s-a numărat şi Emilia David, de la un moment dat Drogoreanu. Din promoţia lor de


filologi şi „lettrenovişti" (dacă le pot spune aşa!), a fost singura care a vrut de la bun început să se ocupe de un singur domeniu: teatrul. Primele ei articole din *Utere nouă* au fost cronici de spectacole. La fel şi cele de mai tîrziu, din *Observator cultural,* unde a recenzat şi o serie de volume de dramaturgie, gen cam ignorat de critica literară. Pe scurt, se contura o nouă cronicăreasă teatrală. Aş fi pariat oricînd pe succesul ei în domeniu, căci, pe Kngă dragostea pentru lumea scenei, pe lîngă calitatea intelectuală şi vocaţia pentru scris, avea o seriozitate cum rar se-ntîlneşte la prima tinereţe. Nu se putea să nu reuşească!
Şi totuşi, dacă ar fi fost să-i ghicesc viitorul, ar fi trebuit să dau mai mare importanţă lucrării de licenţă a Emiliei David, *Ecouri ale futurismului italian în literatura română,* pe care am îndrumat-o. N-am intuit că, peste scurt timp, va avansa spectaculos în această direcţie, devenind o specialistă — româncă, italiancă şi europeană — în materie. Intre altele, se ocupa în teză şi de „teatralitatea" futurismului, de „spectacularul" cultivat de Marinetti şi de adepţii săi, ceea ce-i confirma predilecţia pentru lumea scenei. Avea să continue şi cu cronicile de teatru şi de dramaturgie, pînă cînd, căsătorindu-se, s-a stabilit în Peninsulă, la Torino, devenind Emilia Drogoreanu, adică... altă autoare! Exagerez pentru a marca mai bine reorientarea, de fapt o mutare de accent de la prima ei opţiune tematică la cea de-a doua, tratată în lucrarea de absolvire a facultăţii: de la teatru la futurism. Hotărîtă să urmeze în Italia o carieră universitară, şi-a obţinut rapid, la Universitatea din Torino, în 2002, o a doua licenţă pe acelaşi subiect, cu o teză extinsă. Cartea de faţă face bilanţul acestor etape de cercetare. Tot de futurism se ocupă, într-o perspectivă mai largă, în doctoratul la care lucrează deja. In paralel, prin forţa împrejurărilor, a schimbat şi temele colaborărilor la *Observator...:* nu mai scrie decît ocazional despre teatru, face — în schimb — de la distanţă, publicistică de informaţie, în corespondenţe culturale diverse, comentînd evenimente italieneşti, tîrguri de carte, dezbateri intelectuale, volume literare sau de ştiinţe sociale. Mai de curînd, a început să scrie pe subiecte româneşti pentru agenţia Migra. In anii şi deceniile care vin, va deveni o autoritate intelectuală mereu consultată în Italia cînd va fi vorba despre ţara ei natală, iar cercetările asupra futurismului o vor afirma ca specialistă europeană de calibru.


Punctul de pornire al demersului Emiliei Drogoreanu se dovedeşte — aşadar — foarte inspirat, cele două licenţe şi cartea de acum procedînd la o foarte utilă focalizare: fiindcă, dacă despre avangardă în general s-a scris enorm, ca şi despre suprarealism, dadaism sau expresionism, futurismul a rămas o temă secundară şi — în consecinţă — încă „neepuizată". Fiind vorba despre o mişcare patentată în Italia, ea a fost mai intens comentată acolo şi e de presupus că eventualele elemente de noutate exegetică au toate şansele să fie bine primite în „patria futurismului". Cercetătorii europeni ai fenomenului larg al avangardei aşteaptă veşti legate de Marinetti & comp. tot din Peninsulă.
Or, Emilia Drogoreanu are ce oferi. „Patronul" mişcării a fost contactat de admiratorii şi emulii săi români, pe care i-a vizitat la Bucureşti în mai 1930, încît există ecouri de presă şi mărturii asupra episodului, precum şi - conform tidului reformulat al lucrării - „influenţe ale futurismului asupra avangardei româneşti", deci un cîmp de explorare documentară şi comparatistică puţin frecventat în context italian. Detaliu picant: Marinetti a fost plimbat şi în zona Ploieştiului, la Moreni, unde ardea o sondă, stinsă abia după cîţiva ani. Prin Geo Bogza şi alţii, respectiva zonă de exploatări petroliere era deja conotată „avangardist". Impresionat de spectaculosul flăcării parcă perpetue, oaspetele avea să scrie un reportaj, *Incendiul sondei din Moreni* (apărut în traducere în *Contimporanul)* şi chiar un poem, *Uincendio della sonda.* Ceea ce Emilia Drogoreanu nu spune cînd recapitulează episodul este că ea însăşi a crescut — culmea culmilor! - în... Moreni!
Deşi ne oferă - cum am văzut - doar rezultate provizorii ale studiului său asupra futurismului, cercetarea e încă de pe acum fundamentală şi va fi de neocolit ca sinteză tematică. Sistematizarea materiei impresionează, iar interpretarea discerne cu o remarcabilă competenţă „ecourile" din Marinetti, integrindu-le — pe de altă parte — fără exagerări, cu mult discernămînt, în policromia de trăsături avangardiste din scrierile româneşti ale primei jumătăţi de secol XX. Documentar vorbind, cartea e o valoroasă „bază de date", iar în capitolele de analiză se spun lucruri cu aer „definitiv" despre „componenta futuristă" a proiectului „pictopoeziei" lui Voronca şi Brauner, ca şi — mai ales — despre influenţele formulei lansate de Marinetti asupra poeziei lui Vinea, din nou Voronca şi Stephan Roii, precum şi asu-


pra prozei lui Urmuz. Aş mai constata că, obligată să se conformeze la standardele cercetării academice, Emilia Drogoreanu şi-a ordonat scrisul: cartea sa e riguros organizată în capitole şi subcapitole, cu obligatoriile explicitări şi rezumări la fiecare pas, iar stilistica e sobră, „ştiinţifică". In articolele pe care le scrie pentru *Observator cultural* exersează şi alte registre, mai relaxate, mai „narative", mai „eseistice". Gama pe care autoarea se poate mişca e amplă. Sînt sigur că realizările vor fi pe măsură.
Despre Emilia Drogoreanu — cum se spune cînd e vorba despre promisiunile intelectuale autentice — vom mai

## *Indice de nume*

# *Cuprins*

în Colecţia „Deschideri" au apărut:
Ruxandra Ivăncescu - *Paradisul povestirii — Memorie si realitate trăită în povestirea tradiţională*
Mircea Moţ — *Ion Creangă sau pactul cu cititorul*
în curs de apariţie: Virgil Podoabă — *Metamorfozele punctului. In jurul experienţei revelatoare*
Contravaloarea timbrului literar se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România, nr. 2511.1-171.1/ROL, deschis la BCR, Filiala Sector 1, Bucureşti
Editura Paralela 45
Piteşti, jud. Argeş, cod 110174, **str.** Fraţii Goleşti 128-130;
tel./fax: (0248)63.14.92; (0248)21.45.33; e-mail: redacrie@edituraparalela45.ro; comenzi@edituraparalela45.ro
Bucureşti, cod 71341, Sector 1, Piaţa Presei libere, nr. 1,
Casa Presei Libere, corp C2, mezanin 6-7-8; tel./fax: (021)224.39.00; e-mail: bucuresti@edituraparalela45.ro
Braşov, jud. Braşov, cod 500222, str. Hârmanului, nr. 21, bl. 31, se. D, et. III, ap. 14; tel./fax: (0268)33.36.01; e-mail: ep45@deltanet.ro
Cluj-Napoca, jud. Cluj, cod 400153, str. Ion Popescu-Voiteşti 1-3, bl. D, Se. 3, ap. 43; tel./fax: (0264)43.40.31 e-mail: depcluj@edituraparalela45.ro
Oradea, jud. Bihor, cod 410095, str. Rimanoczy Kalman 16; tel./fax: (0259)12.79.13; (0259)13.09.06
www.edituraparalela45.ro
Tiparul executat la tippografia Editurii Paralela 45
Emilia (David) DROGOREANU, născută pe 20 aprilie 1977, în Moreni (Dâmboviţa), absolventă a Facultăţii de Litere a Universităţii Bucureşti (2000), specializarea Limba şi literatura română - Limba şi literatura franceză, este în prezent doctorand în Literatură italiană la Universitatea dinTorino, pregătind o teză despre raporturile literaturii române de avangardă cu futurismul italian şi cu dadaismul. Din 2002 este licenţiată şi a Universităţii din Torino - Facultatea de Limbi şi Literaturi Moderne, în urma echivalării titlului de studiu obţinut la Bucureşti. Colaborează încă de la fondare la revista *Observator cultural,* după ce publicase primele articole în revista *Litere nouă.In* Italia, colaborează la diverse publicaţii culturale, printre care se numără prestigioasa revistă academică *Giornale storico della letteratura italiana.* De jurnalismul pe temele multiculturalităţii s-a apropiat la finele unui curs de jurnalism organizat de Centrul Intercultural din Torino în iunie 2003, scriind ulterior pentru Agenţia on-line Migra din Roma. Stagiul realizat la RAI Torino în 2003 i-a permis să revină pentru noi colaborări cu aceeaşi instituţie. în prezent pregăteşte o ediţie adnotată a manifestelor futurismului italian traduse în limba română.

*„.. .pot afirma că este vorba despre o operă originală, de un nivel remarcabil, despre o contribuţie esenţială la cunoaşterea avangardei istorice româneşti şi a raporturilor ei cu contextul european."*
Marco CUGNO

**UjARALELAI EDITURA**
**ISBN 973-697-110-4**
9948362 013885 >